Recopilación de recursos sobre Japón

Volumen 4

Artes plásticas

ÍNDICE

Historia de las artes plásticas en Japón

Definición y períodos 7
Primeros asentamientos. Del Paleolítico a la Edad de los metales 10
El período Kofun (siglos III a VI) 15
El período Asuka. La llegada del budismo 18
El período Hakuho (645-710) 21
El período Nara (710-794) 24
El período Heian (794-1185). El momento de la renovación 28
El período Kamakura (1185-1333). La edad media de Japón 35
El período Muromachi (1333-1573) 40
El período Momoyama (1573-1615) 44
El período Edo (1615-1868) 48

La cerámica y porcelana japonesa

Historia y tipos de cerámica japonesa 57
La cerámica vidriada 113
La porcelana japonesa 123
Piezas adicionales de la cerámica y la porcelana japonesa 149

La pintura japonesa

Emakimono 165
Kakemono 173
Maki-e 177
Namban Byobu 181
Shōhekiga 185
Sumi-e 189
Ukiyo-e 193
Ukiyo-zoshi 205
Yamato-e 211

La arquitectura japonesa

Los castillos 217
Daibutsu-yo y el Setchūyō 299
Kara-yō 303
Kondō, Hondō, Butsuden y Shichidō garan 307
Las pagodas 313
Shinden-zukuri 321

Tsukiya-zukuri 325

Wa-yo 329

Escultura

Busshi 333

Dogu 337

Haniwa 347

Dotaku 355

Artes decorativas

Jardines karesansui 365

Kanshitsu-zukuri 369

Kintsugi 373

Kirikane 377

Máscaras japonesas 383

Tanbo art 397

Wabi-sabi 399

Nota del recopilador

Titánica podría definirse la labor de recopilación de este volumen en concreto, una enorme amalgama de conceptos dispersos a lo largo de más de 5.000 años de antigüedad, que a la hora de colocar de manera cuidadosa cada uno de esos conceptos donde corresponde, consiste en algo parecido a hacer un puzle de 8000 piezas con los ojos vendados.

Quizá esté exagerando, más aún en la era digital, que tenemos todo en bandeja de plata con tan solo hacer una búsqueda vía Google, pero aún así ha sido una tarea bastante ardua, echando mano no sólo de fuentes en español e inglés, sino también en japonés. Este asunto me hace compadecerme bastante de aquellos historiadores que tuvieron que lidiar con construir una línea temporal de su historia en el mundo de las artes plásticas sin las herramientas que disponemos hoy, tan solo con piezas arqueológicas, pinturas, manuscritos y demás. Por ello, quiero dedicar unas palabras cariñosas a esos historiadores, restauradores y conservadores de todo aquello que heredamos de nuestros ancestros, y mantienen viva la historia con su trabajo.

Comenté en el anterior volumen que Japón, más allá de la II Guerra Mundial, ha llevado a cabo incontables conflictos a lo largo de su historia, y la literatura fue una de las principales víctimas. En este volumen daremos cuenta que, desgraciadamente, no solo la literatura sufrió las consecuencias de estos conflictos, sino que todas las artes plásticas en toda su extensión, la sufrió también, en mayor o menor medida.

Para el lector o lectora que no sepa qué son las artes plásticas, podría definirse como la manifestación del ser humano a la hora de manipular materiales, reflejando la visión de su propia realidad. En las artes plásticas se incluyen labores como la pintura, la escultura, el dibujo, la arquitectura, la cerámica, la artesanía o la pintura mural, entre otros.

He procurado diversificar y extrapolar lo máximo posible la gran extensión de las artes plásticas japonesas a este volumen, de manera proporcional y en función de su importancia, asegurando que su lectura sea lo más gratificante y cumpla unas expectativas mínimas de calidad.

Si ya leyó los anteriores volúmenes, seguramente fue testigo de lo complicado que es reflejar absolutamente todo el contenido en unas humildes 200 o 300 páginas (nunca dejaré de disculparme por ello), y en esta ocasión el afectado fue un inesperado personaje, ya que, durante estas semanas, elaborando este volumen, me he ido dando cuenta que la figurita daruma que tengo a mi lado en el escritorio iba esbozando una expresión cada vez más huraña conforme pasaban los días, ¡y no entendía muy bien por qué!, hasta que en el día de ayer, cerrando este volumen, ¡me di cuenta que no incluí al daruma!, pero bueno, seguro que me perdonará cuando no me olvide de él en la segunda parte, así de paso hablo de los Okiagari-koboshi y los Maneki-neko (los gatos de la suerte que oscilan su pata a modo de saludo).

Quiero aprovechar estas líneas para agradecer a mi hermano José Luis por regalarme en su día el libro de “Japón”, extraído de la colección de “Grandes Civilizaciones de la Antigüedad”, el cual gran parte de la historia de las artes plásticas lo extraje de este libro.

Sin nada más que añadir, no me queda otra que desearle que disfrute de la lectura.

Jorge Caña, octubre de 2022.

Historia de las artes plásticas en Japón

El arte de Japón (日本美術 *Nippon bijutsu*) es una expresión de la cultura japonesa, desarrollado a lo largo del tiempo en diversos períodos y estilos que se han ido sucediendo de forma cronológica, en paralelo al devenir histórico, social y cultural del pueblo japonés. La evolución del arte nipón ha estado marcada por el desarrollo de su tecnología, siendo una de sus señas distintivas el uso de materiales autóctonos. Como en el arte occidental, las principales manifestaciones artísticas han tenido su origen en la religión y el poder político.

Una de las principales características del arte japonés es su eclecticismo, proveniente de los diversos pueblos y culturas que han arribado a sus costas a lo largo del tiempo: los primeros pobladores instalados en Japón –conocidos como los Ainu– pertenecían a una rama caucásica procedente del norte y este de Asia, llegados posiblemente cuando Japón aún estaba unido al continente. El origen de estos pobladores es incierto, barajando los historiadores diversas hipótesis, desde una raza uralo-altaica hasta un posible origen indonesio o mongol. En todo caso, su cultura parecía corresponder al paleolítico superior o mesolítico. Posteriormente arribaron a las costas japonesas —al tiempo que a Corea y diversas zonas de China— varios grupos de raza malaya procedentes del sudeste asiático o islas del Pacífico, que se fueron introduciendo paulatinamente desde el sur, desplazando a los Ainu hacia el norte de Japón, mientras que en una posterior oleada llegaron a Japón varios grupos de la misma etnia procedentes de China y Corea. A esta mezcolanza racial se debe añadir la influencia de otras culturas: debido a su insularidad, Japón ha estado aislado buena parte de su historia, pero a intervalos ha ido recibiendo la influencia de las civilizaciones continentales, sobre todo de China y Corea, especialmente desde el siglo V. Así, a la cultura ancestral nipona derivada de las sucesivas oleadas inmigratorias se añadió la influencia foránea, forjando un arte ecléctico y abierto a la innovación y el progreso estilístico. También cabe destacar que gran parte del arte producido en Japón ha sido de tipo religioso: a la religión sintoísta, la más típicamente japonesa, formada alrededor del siglo I, se añadió el budismo en torno al siglo V, forjando un sincretismo religioso que aún hoy perdura, y que también ha dejado su reflejo en el arte.

El arte japonés es, pues, reflejo de estas distintas culturas y tradiciones, interpretando a su manera los estilos artísticos importados de otros países, que asumen según su concepto de la vida y el arte, reinterpretando y simplificando sus características peculiares, como los elaborados templos budistas chinos, que en Japón sufrieron un proceso de reducción de sus elementos superfluos y decorativos. Ello da muestra del carácter sincrético del arte japonés, por lo que siempre ha asumido con naturalidad cualquier innovación procedente de otros países.

El arte tiene en la cultura japonesa un gran sentido introspectivo y de interrelación entre el hombre y la naturaleza, representada igualmente en los objetos que le envuelven, desde el más ornado y enfático hasta el más simple y cotidiano. Esto se pone de manifiesto en el valor otorgado a la imperfección, al carácter efímero de las cosas, al sentido emocional que el japonés establece con su entorno. Así, por ejemplo, en la ceremonia del té los japoneses valoran la calma y la tranquilidad de ese estado de contemplación que consiguen con un sencillo ritual, basado en elementos simples y en una armonía proveniente de un espacio asimétrico e inacabado. Para los japoneses, la paz y la armonía están asociadas a la calidez y la comodidad, cualidades a su vez que son fiel reflejo de su concepto de la belleza. Incluso a la hora de comer, no importa la cantidad de alimentos o su presentación, sino la percepción sensorial de la comida y el sentido estético que otorgan a cualquier acto. De igual manera, los artistas y artesanos japoneses tienen un elevado grado de vinculación con su obra, sintiendo los materiales como parte esencial de su vida y de su comunicación con el ambiente que les rodea.

Periodización

Para su estudio, el arte de Japón se divide en grandes períodos en términos de producción artística y desarrollos políticos importantes. La clasificación suele variar dependiendo del criterio del autor, además de que muchos de ellos pueden ser subdivididos. Por otro lado, también existen divergencias en cuanto al principio y final de algunos de estos periodos.

La clasificación realizada por el arqueólogo Charles T. Keally es la siguiente:

Períodos históricos en la arqueología japonesa		
Prehistoria	Paleolítico	50/35.000 - 13/9.500 a. P.
	Jōmon	13/9.500 - 2.500 a. P.
	Yayoi	500 a. C. - 300
	Kofun	300 - 710
Antigua (古代 *Kodai*)	Nara	710 - 794
	Heian	794 - 1185
Medieval (中世 *Chūsei*)	Kamakura	1185 - 1392
	Muromachi	1392 - 1573
Moderna temprana o Premoderna(近世 *Kinsei*)	Azuchi-Momoyama	1573 - 1600
	Edo	1600 - 1868
Moderna (近代 / 現代 *Kindai / Gendai*)	Meiji	1868 - 1912
	Taishō	1912 - 1926
	Shōwa	1926 - 1989
	Heisei	1989 - 2019
	Reiwa	2019 - Presente

Fundamentos

El arte japonés, como el resto de su filosofía –o, simplemente, su forma de ver la vida– es propenso a la intuición, la falta de racionalidad, la expresión emocional y la sencillez de actos y pensamientos, expresados a menudo de forma simbólica. Dos de sus características distintivas son la simplicidad y la naturalidad: las manifestaciones artísticas son reflejo de la naturaleza, por lo que no requieren una elaborada producción, sino que se basan en una economía de medios que otorga al arte una gran trascendencia, como reflejo de algo más elevado que queda tan solo esbozado, sugerido, siendo posteriormente interpretado por el espectador. Esta simplicidad provocó en pintura una tendencia hacia el dibujo lineal, sin perspectiva, con abundancia de espacios vacíos, que sin embargo se integran armoniosamente en el conjunto. En arquitectura, queda plasmada en diseños lineales, con planos asimétricos, en una conjunción de elementos dinámicos y estáticos. A su vez, esta simplicidad está relacionada con una innata naturalidad en la relación entre el arte y la naturaleza, que para los japoneses es reflejo de su vida interior, y la sienten con un delicado sentimiento de melancolía, casi de tristeza. En especial, el transcurrir de las estaciones les provoca una sensación de transitoriedad, viendo en la evolución de la naturaleza lo efímero de la vida. Esta naturalidad se refleja especialmente en la arquitectura, que se integra de forma armoniosa en su entorno, como se denota en la utilización de materiales naturales, sin trabajar, mostrando su aspecto rugoso, áspero, inacabado. En Japón, naturaleza, vida y arte están indisolublemente unidos, y la realización artística es un símbolo de la totalidad del universo.

En Japón, el arte pretende conseguir la armonía universal, yendo más allá de la materia para encontrar el principio generador de vida. La estética japonesa busca encontrar el sentido de la vida por medio del arte: belleza equivale a armonía, a creatividad; es un impulso poético, un camino sensorial que lleva a la realización de la obra, que no tiene finalidad en sí, sino que va más allá. La belleza es una categoría ontológica, que remite a la existencia: consiste en alcanzar el sentido con el todo. Como dijo Suzuki Daisetsu: «la belleza no está en la forma exterior, sino en el significado que expresa». El arte no está basado en las cualidades sensibles, sino en las sugestivas; no ha de ser perfecto, sino expresar una cualidad que lleve a la totalidad. Se pretende captar lo esencial a través de la parte, que sugiere la totalidad: el vacío es un complemento de aquello que existe. En la filosofía oriental hay una unidad entre materia y espíritu, predominando la contemplación y comunión con la naturaleza, por vía de adhesión interior, de

intuición. En Japón, el arte (*gei*), tiene un sentido más trascendente, más inmaterial que el concepto de arte aplicado en Occidente: es cualquier manifestación del espíritu –entendido como energía vital, como esencia que insufla vida a nuestro cuerpo–, haciendo que éste se desarrolle y evolucione, consiguiendo una unidad entre cuerpo, mente y espíritu.

El sentido del arte se ha ido desarrollando en la estética japonesa a lo largo del tiempo: las primeras reflexiones sobre el arte y la belleza provienen de la antigüedad, cuando se forjaron los principios creadores de la cultura japonesa y surgieron las principales obras épicas de la literatura japonesa: el *Kojiki* (*Relatos de cosas antiguas*), el *Nihonshoki* (*Anales de Japón*) y el *Man'yōshū* (*Colección de diez mil hojas*). En esta época predominó el concepto de *sayakeshi* («puro, claro, fresco»), que hacía referencia a un tipo de belleza caracterizada por la simplicidad, el frescor, una cierta ingenuidad, perceptible en el uso de materiales ligeros y naturales, como la tierra cocida de las estatuillas *haniwa* o la madera en arquitectura. Buen ejemplo de ello es el templo sintoísta de Ise, construido en madera de ciprés, y que se reconstruye cada veinte años desde el siglo VIII para preservar su pureza y frescura. De este concepto se desprende una de las constantes del arte japonés: el valor otorgado a la belleza efímera, transitoria, fugaz, que evoluciona con el tiempo. En el *Man'yōshū* el *sayakeshi* queda reflejado en los sentimientos de fidelidad y honestidad, así como en la descripción de elementos naturales como el cielo y el mar, que inspiran una sensación de grandiosidad que sobrecoge al hombre. El *sayakeshi* está ligado al concepto de *naru* («devenir»), donde se valora el tiempo como una energía vital que confluye en el devenir, en la consumación de todos los actos y todas las vidas.

Posteriormente, durante los periodos Nara y Heian, la estética japonesa evolucionó rápidamente gracias a su contacto con la cultura china, así como a la llegada del budismo. El principal concepto de esta época fue el *aware*, un sentimiento emotivo que sobrecoge al espectador y le lleva a una profunda sensación de empatía o piedad. Está ligado a otros términos como el *okashi*, aquello que atrae por su alegría y carácter agradable; el *omoshiroshi*, propiedad de las cosas radiantes, que llaman la atención por su brillo y claridad; el *yūbi*, concepto de gracia, elegancia; el *yūga*, calidad de refinamiento en la belleza; el *en*, la atracción del encanto; el *rei*, la belleza propia de la calma; el *yasashi*, la belleza de la discreción; y el *ushin*, el sentido profundo de lo artístico. Un hito en la cultura japonesa de esta época fue la *Historia de Genji* de Murasaki Shikibu, que plasmó un nuevo concepto estético denominado *mono-no-aware* –término introducido por Motōri Norinaga–, que transmite un sentimiento de melancolía, de tristeza contemplativa derivada de la transitoriedad de las cosas, de la belleza efímera, que dura un instante y perdura en el recuerdo. Es un estado de recreación derivado de la fugacidad de las cosas y de una agridulce tristeza a su paso, equivalente en cierta medida al *pathos* griego y al término virgiliano *lacrimae rerum* («lágrimas de las cosas»). En palabras de Kikayama Keita: «es el sentimiento profundo que nos embarga al contemplar una hermosa mañana de primavera, y también la tristeza que nos sobrecoge al mirar un atardecer otoñal. Pero, ante todo, es un sentimiento de delicada melancolía que puede derivar en una profunda tristeza al sentir hondamente la belleza caduca de todos los seres de la naturaleza». Esta idea de una búsqueda ideal de la belleza, de un estado de contemplación donde se unen el pensamiento y el mundo de los sentidos, es característica de la innata sensibilidad japonesa para la belleza, y queda patente en la fiesta del *Hanami*, basada en la contemplación de los cerezos en flor.

Mono-no-aware. La gentil tristeza de las cosas

Durante la Edad Media japonesa (periodos Kamakura, Muromachi y Momoyama), en paralelo al militarismo de la sociedad feudal japonesa, se impuso el concepto de *dō* («vía»), que ponía énfasis en el proceso creativo del arte, en la práctica ceremonial de los ritos sociales, como se pone de manifiesto en el *shodō* (caligrafía), el *chadō* (ceremonia del té), el *kadō* o *ikebana* (el arte de los arreglos florales) y el *kōdō* (ceremonia del incienso). En estas prácticas no

importa el resultado, sino el proceso evolutivo, el devenir en el tiempo –nuevamente el *naru*–, así como el talento demostrado en la perfecta ejecución de los ritos, que denota destreza, así como un empeño espiritual de búsqueda de la perfección. En estos nuevos conceptos tuvo una influencia decisiva una variante del budismo llamada *zen*, que hacía hincapié en unas determinadas «reglas de vida» basadas en la meditación, donde la persona pierde la conciencia de sí mismo. Así, cualquier labor cotidiana trasciende su esencia material para significar una manifestación espiritual, la cual queda reflejada en el movimiento y el paso ritual del tiempo. Este concepto queda reflejado igualmente en la jardinería, que llega a un grado tal de trascendencia donde el jardín es una visión del cosmos, con un gran vacío (mar) que se llena con objetos (islas), plasmados en arena y rocas, y donde la vegetación es evocadora del paso del tiempo. La ambivalencia zen entre el carácter sencillo y la profundidad de una vida trascendente imbuyó de un espíritu de «elegancia sencilla» (*wabi*) no solo al arte, sino al comportamiento, las relaciones sociales y los aspectos más cotidianos de la vida. El maestro Sesshū decía que «el zen y el arte son uno».

El zen se basa en siete principios estéticos: *fukinsei* (asimetría), forma de negar la perfección para conseguir el equilibrio presente en la naturaleza; *kanso* (austeridad), eliminar lo innecesario y superfluo para descubrir la simplicidad de la naturaleza; *kokō* (dignidad solitaria), cualidad que las personas y objetos adquieren con el paso del tiempo y les proporciona una mayor pureza de su esencia; *shizen* (naturalidad), que está ligada a la sinceridad, lo natural es auténtico e incorruptible; *yūgen* (profundidad), esencia verdadera de las cosas, que trasciende su mera materialidad, su aspecto superficial; *datsuzoku* (desapego), libertad en la práctica de las artes, cuya misión es liberar el espíritu, no controlarlo –así, el arte prescinde de todo tipo de normas y reglas–; *seiyaku* (serenidad interior), estado de quietud, de sosiego, necesario para que fluyan los seis principios anteriores.

Especialmente significativa es la ceremonia del té, donde se sintetiza de forma magistral el concepto japonés del arte y lo bello, creando una auténtica religión estética: el «teísmo». Esta ceremonia representa la adoración de lo bello en oposición a la vulgaridad de la existencia cotidiana. Su filosofía, tanto ética como estética, expresa la concepción integral del hombre con la naturaleza. Su simplicidad relaciona las cosas pequeñas con el orden cósmico: la vida es una expresión, y los actos reflejan siempre un pensamiento. Lo temporal es igual a lo espiritual, lo pequeño a lo grande. Este concepto queda igualmente reflejado en la sala del té (*sukiya*), construcción efímera debida a un impulso poético, despojada de ornamentación, donde se da culto a lo imperfecto, y siempre se deja algo inacabado, que completará la imaginación. Es característica la ausencia de simetría, por la concepción zen de que tiene más importancia la búsqueda de perfección que la propia perfección. La belleza solo puede descubrirla quien mentalmente completa lo incompleto.

Por último, en época moderna –iniciada con el período Edo–, aunque perduran los conceptos anteriores se introducen algunas nuevas categorías estéticas, relacionadas con las nuevas clases urbanas que surgen a medida que Japón se va modernizando: el *sui* es una determinada finura de corte espiritual, hallada principalmente en la literatura de Osaka; *iki* es una elegancia honesta y directa, presente sobre todo en el teatro *kabuki*; el *karumi* es un concepto que ensalza la ligereza como cualidad esencial bajo la cual se alcanza lo «profundo» de las cosas, reflejada especialmente en la poesía *haiku*; el *shiori* es una belleza nostálgica; el *hosomi* es una delicadeza que llega hasta la esencia de las cosas; y el *sabi* es la belleza simple, despojada, sin adornos ni artificios, ensalzando valores como la pobreza y la soledad. Esta última entroncó con el concepto anterior de *wabi*, creando una nueva noción llamada *wabi-sabi*, la trascendencia de la simplicidad, donde la belleza reside en la imperfección, en lo incompleto, basada en la fugacidad e impermanencia. En todos estos conceptos subyace nuevamente la idea del arte como proceso creativo, y no como realización material. Okakura Kakuzō escribió que «sólo los artistas persuadidos de la imperfección congénita a su alma son capaces de engendrar la verdadera belleza».

Primeros asentamientos. Del Paleolítico a la Edad de los metales

Los indicios arqueológicos sugieren que, por distintos motivos, principalmente debido a cambios climáticos, durante el Pleistoceno se produjo un gran movimiento migratorio de animales desde la parte central del continente hacia el este, muchos de ellos estableciéndose muchos de ellos en el actual territorio japonés. Tras esto, hizo su entrada en escena el hombre. Entre los hallazgos arqueológicos que han permitido establecer una primera datación sobre la presencia humana en el archipiélago, destacan unas herramientas de piedra toscamente talladas, fabricadas hace unos quince mil años. Posteriormente se evoluciona hacia un instrumental de menor tamaño, destacando las puntas proyectiles, microlitos.

Se considera que estos habitantes del Paleolítico no se sirvieron de cavernas, sino de un tipo de viviendas excavadas, cuyo uso se prolonga en la tipología arquitectónica que dominará en el período neolítico. Por lo que respecta a la producción artística del Paleolítico, se han recuperado figurillas estilizadas realizadas en piedra y marfil, prototipos que se repiten tanto en Europa como en Asia septentrional. Son objetos ejemplares que se pueden interpretar como símbolos fálicos o de culto a la fertilidad.

Al Paleolítico le sigue una fase de cultura mesolítica, que suele recibir el nombre de Soso-ki. A esta transición hacia el Neolítico, varios investigadores, encabezados por J. Eddward Kidder, lo han denominado como Jomon sub-inicial, ya que Jomon es el término japonés con que se reconoce a la fase neolítica. La importante de esta etapa radica en la aparición de dos inventos, aparentemente sin vinculación alguna con el continente, que van a traer grandes mejoras en el sistema de vida de los primitivos pobladores. Estos descubrimientos son el arco y la flecha, que aparece en la zona norte del país, y la cerámica, que tiene su origen en la zona noroeste de la isla de Kyushu. Entre los primeros hallazgos encontramos una loza muy primitiva que no tienen parangón con las realizaciones coetáneas del continente, y que se podría englobar entre los ejemplos de cerámica más antiguos del mundo. Aunque hay tutores que clasifican esta cerámica dentro de la fase neolítica.

Al Neolítico japonés se le conoce como período Jomon, término por el profesor americano de zoología Edward S. Morse para designar algunas vasijas de cerámica que encontró durante sus excavaciones en los montículos de conchas de Omori, localidad próxima a Tokyo. Las conclusiones sobre sus investigaciones fueron publicadas en 1879, dos años después del hallazgo, bajo el título The Shell Mounds of Omori. La importancia de este yacimiento radica en el hallazgo de unos objetos de barro que tenían el común denominador de haber sido decorados con una cuerda, que, mediante una ligera presión, quedaba marcada en la materia aún blanda. Con la palabra *Jmon* se designa esta tipología de cerámica decorada con cuerda, pero se utiliza en un sentido más amplio para hacer referencia a todo este período, que en líneas generales transcurre entre el 7.500 y el 300 a.C. y cuyos principales asentamientos se localizarían en la zona norte y este del archipiélago.

El descubrimiento de la cerámica contribuyó a mejorar considerablemente la calidad de vida de estos primitivos japoneses, ya que les permite cocinar y almacenar alimentos. Esta estabilidad y el ligero aumento de la temperatura, tuvieron como consecuencia que los lugares de habitación comenzasen a ser más permanente y que se fuesen agrupando en pequeñas aldeas, próximas a fuentes de aguas y alimentos. Las primeras viviendas son semi-subterráneas, ya que el pise se excava en el terreno, con una profundidad variable entre cuarenta centímetros y un metro. Es una tipología que se asocia con la tradición prehistórica propia de climas fríos. Se trata de casas de planta circular o cuadrangular sin ángulos rectos, de entre cuatro o seis metros de longitud. La estructura de la techumbre, formada por ramajes y cortezas, desciende hasta el nivel del suelo ya que estas viviendas carecen de paredes, por lo que se sustenta mediante un armazón de madera; cada uno de estos núcleos familiares daría cobijo a cinco o seis personas. Las hogueras formadas por un orificio que suele rodearse con piedras, pronto comienzan a aparecer en el interior de las casas. En un momento más tardío de este período, aparece un prototipo nuevo de vivienda, que consisten en cabañas con el piso a nivel del suelo y, con paredes revestidas con elementos vegetales. La técnica constructiva no ha variado, ya que se basa en el esqueleto de vigas que se cruzan en el exterior en forma de tijera, dando lugar a una de las características de la arquitectura japonesa de los siglos siguientes. Este tipo de construcciones aparece en mayor número en la zona septentrional del archipiélago.

El historiador Yamanouchi Sugao (Jomon doki Keishiki no saibetsu to saibetsu, Senshi Kokogaku I, 1937) estableció cinco períodos cronológicos que permiten seguir la evolución del arte neolítico en Japón, partiendo principalmente de los análisis de la cerámica. Aunque la mayoría de los estudiosos simplifican esta división en tres etapas: Jomon temprano, medio y tardío.

La cerámica del período Jomon se realiza a mano, el proceso de cocción tiene lugar en el aire libre, por lo que resulta ser muy porosa; de ahí que, en algunas ocasiones, sobre todo en las etapas más avanzadas, se impermeabilice mediante lacas o técnicas de bruñido. Los usos a los que iban destinadas estas vasijas eran el almacenaje y la cocción de alimentos, aunque con posterioridad se realizaron lámparas, quemadores de incienso y otros objetos para usos ceremoniales.

Siguiendo la división de Yamanouchi, la primera etapa es el Jomon inicial, que abarca los años comprendidos entre el 7.500 y el 5.000 a.C. Por lo general, encontramos vasijas acampanadas con fondos puntiagudos o redondeados. La forma cónica de estas vasijas permitía apoyarlas sobre las piedras que rodeaban el fuego, ya que se usaban para la

cocción de alimentos. Se caracterizaban por una decoración simple y escasa, realizada mediante la aplicación en relieve de una cuerda, aunque también se utilizan baquetas o conchas de moluscos para rascar y hacer incisiones.

El segundo nivel es denominado Jomon antiguo (5.000-3.500 a.C.). La tipología de los vasos cambia ligeramente, ya que comienzan a adoptar una base plana, más acorde con los suelos duros que poseen los interiores de las viviendas. Hay un avance en la búsqueda de mayores repertorios artísticos, además de la ornamentación realizada con cuerda, aparece una decoración grabada e inciso de arcos y líneas paralelas. En un principio se pensó que estos motivos fueron realizados con las manos, por lo que se le denominaban "decoración de uña" (tsume-gata-mon), pero en realidad se tiende a creer que se servían del extremo de un trozo de bambú partido.

Desde el 3.500 al 2.400 a.C. se desarrolla la fase del Jomon medio. En este momento la cerámica se caracteriza por una decoración rica y abundante, considerada como la más extravagante del mundo antiguo, que llega a ser algo excesiva, ya que algunos vasos pierden funcionalidad. Se trata de una nueva técnica basada en piezas de cerámica añadidas a la forma común del objeto, además de los motivos geométricos se incluyen elementos y símbolos figurativos, principalmente de carácter zoomórfico, que ya no se realizan exclusivamente mediante incisiones, sino que también se componen mediante autorrelieves y bultos redondos. Esta proliferación de la ornamentación en la cerámica no se da en ningún otro período del arte japonés y, en las fases sucesivas del Periodo Jomon, tiende a simplificarse, retornando a diseños más sencillos. Se cree que estas obras de cerámica tan hermosas pudieron ser utilizadas como parte de algunos rituales, además de servir a sus fines prácticos en el hogar.

Estatuilla dogu

Esta tipología se encuentra principalmente en el área central de la isla de Honshu, una zona montañosa y, por lo tanto, aislada. Existe una gran variedad de objetos: ollas, vasos para almacenar, copas, lámparas y otros objetos rituales. Junto con ellos, otra de las representaciones artísticas del Neolítico está constituida por unas figuras o ídolos de barro denominadas "dogu", que son los primeros ejemplos de escultura japonesa. A través de los datos proporcionados por las investigaciones arqueológicas, se cree que estas obras aparecen durante la fase del Jomon inicial, pero el momento de máximo desarrollo se encuentra en el Jomon medio, sobre todo en la parte norte del territorio de Honshu. En estas figuras se conservan representaciones de animales (osos, monos, jabalíes…) y seres humanos, principalmente mujeres y en muchos casos embarazadas, este hecho se vincula a la existencia de una sociedad eminentemente matriarcal, que perdura en Japón durante muchos siglos, o quizá se pueda relacionar con los rituales de la fecundidad. Se ha indicado la posibilidad de que estas representaciones fueran ídolos religiosos ya que, algunos presentan una aureola y, en muchos ejemplares existen orificios para ser colgados o constan de una base para sustentarse, se puede establecer cierto paralelismo con representaciones simbólicas de la fertilidad que se dan en Europa. Asimismo, hay investigaciones que sostienen que estas figuras eran talismanes para proteger a la mujer en los partos u objetos con fines terapéuticos, ya que en algunos casos les falta algún miembro, quizá el que presentaba la dolencia. En estos momentos del Jomon medio, estas esculturas presentan un rostro de rasgos muy animalescos y sus cuerpos suelen estar cubiertos con diseños ornamentales. Junto con estas figuras y continuando con la tradición anterior, se han descubierto símbolos fálicos realizados en piedra, "sekibo", objetos religiosos que representan el poder de la procreación que también se puede hacer extensible a unos monumentos compuestos por una gran piedra vertical, de hasta un metro y medio de altura, que se rodeaba mediante otras piedras que

componían un círculo, espacios relacionados con los rituales que realizaban los miembros de una comunidad antes de partir a la búsqueda de alimentos.

El período conocido como Jomon tardío se desarrolla entre el 2.400 y el 1.000 a.C., durante este tiempo la producción cerámica se caracteriza por la decoración de "cuerda borrada", que consiste en limpiar y pulir la superficie tras aplicar la cuerda al objeto. La profusión de elementos ornamentales ha disminuido con respecto a la fase anterior y, a veces, utilizan pintura roja para embellecer los vasos o para impermeabilizarlos. También continúa con la tradición anterior de realizar figura en barro, las diferencias se establecen por unos rasgos más humanos, aunque presentan unos ojos enormes, y por el mayor número de elementos decorativos, los diseños ornamentales comienzan a tapizar toda la superficie.

El Jomon final, que llega hasta el siglo III a.C., constituye un particularismo más propio de la zona septentrional del archipiélago, que quizá se deba a que el impulso de nuevas culturas fue desplazando a la civilización Jomon hacia el norte. Muy propias de este momento son unas vasijas de pequeño tamaño, decoradas con elementos curvilíneos y animales, principalmente calamares, que se realizan con un instrumento cortante que proporciona un grabado inciso.

Por lo que respecta al resto de las creaciones plásticas, existen lacas, piedras decoradas, marfiles y maderas talladas. La laca es una manifestación artística de gran magnitud en el arte japonés, los hallazgos arqueológicos han descubierto que fue utilizada, por vez primera, durante el Jomon antiguo. El barniz que permite las reacciones con laca se obtiene del árbol *Rhus Verniciflua*, que crece en el oriente asiático, la principal propiedad de este barniz es que proporciona impermeabilidad. La belleza que otorga el acabado los objetos realizados mediante la laca, junto a la relativa sencillez técnica, va a contribuir a su difusión. Entre los primeros objetos recuperados se han encontrado peines y copas, que son recubiertos por lacas de color rojo y negro.

Sobre el tema planteado de la posible influencia continental, la cultura del período Jomon parece desenvolverse de manera independiente, aunque han aparecido algunos objetos extranjeros, entre los que destacan los pendientes de piedra, algunos tambores de arcilla pintados de rojo y hachas de piedra pulida. Pero va a ser a finales del Neolítico y a principios del período Yayoi, cuando este influjo se hace más palpable.

El período Yayoi es el equivalente a la Edad de los metales y su desarrollo temporal se prolonga hasta el siglo III de nuestra era. Durante los siglos III y II a.C., se constata un gran cambio en la historia del archipiélago japonés, ya que desde el continente comienzan a llegar varias oleadas de un pueblo con un tipo cultural distinto que se instala en la zona sur de Kyushu, por su proximidad con el continente, y desde allí llegaron a la isla de Honshu, estableciendo sus asentamientos en el valle de Nara, esta situación provocó el éxodo de la civilización Jomon hacia el norte. Se cree que este desplazamiento de gente desde el continente fue motivado por una cierta agitación en China, como consecuencia de la caída de la dinastía Chou. Las principales repercusiones de esta migración fueron la introducción del cultivo de arroz y el uso de los metales, que formaban parte de la existencia en China desde hacía siglos. Este planteamiento no ha sido aceptado por todos los estudiosos, hay quien postula una teoría basada en que el cambio, hasta el desarrollo de la civilización Yayoi, se debió a un proceso gradual y no por incursiones de pobladores continentales.

La aparición de la agricultura, hacia el año 200 a.C., provoca ciertos cambios en los hábitos de vida, ya que los grupos humanos comienzan a asentarse formando pequeños núcleos de población próximos a las fuentes de agua, para poder cultivar el arroz. Esta búsqueda de tierras aptas para los cultivos les llevará a establecerse en el valle de Nara, en pocos años se desarrollará un sistema de riego que permite obtener mejores resultados en el cultivo de arroz. Una de las principales consecuencias de la adopción de los cultivos agrícolas, consiste en el agrupamiento progresivo de gente en torno a un mismo emplazamiento con el fin de hacer más fáciles las tareas del campo. Se empiezan a establecer las bases de la vida en comunidad con el consiguiente proceso de jerarquización social, la cúspide de la pirámide de población es ocupada por algunas familias o por los chamanes, jefes espirituales del grupo. Esta pequeña élite dominante mostrará al resto de la población su estatus, mediante la posesión de atributos y objetos significativos, en su mayoría realizados en bronce y, gracias al descubrimiento de las piedras precisas, suelen realizar joyas con ágatas y jaspe. La vida agrícola influye que a partir de este momento las creencias se vinculan con el cultivo de las cosechas.

A través de Corea llegan al territorio japonés los instrumentos de metal y su técnica. El bronce y el hierro aparecen en Japón al mismo tiempo; aunque algunos investigadores sostienen que, al contrario que el proceso habitual, al

archipiélago nipón llega primero el hierro y después el bronce. A diferencia del bronce, el hierro no requiere un gran aprendizaje y con él se van a elaborar las armas, instrumentos de uso cotidiano y los útiles de labranza, aunque también conviene señalar que durante mucho tiempo todavía conviven con los objetos elaborados a partir de piedra o madera, que se utilizaban en las tareas agrícolas, como los cuchillos de piedra o las hoces y azadas de madera.

La manifestación artística más singular del período Yayoi, también predominante en el estadio siguiente, las componen unas campanas de bronce que se localizan en los alrededores de Osaka, Kyoto y Nara. Estas campanas, que se las denomina en japonés *dotaku*, estaban ligadas a un ritual mágico-religioso, que eran sepultadas en tierra y así se procuraban el beneplácito de las fuerzas de la naturaleza, principalmente para proteger las cosechas; aunque también se cree que podían ser símbolos de poder. En su mayoría aparecen decoradas con esquemas geométricos, al menos presentan una compartimentación en celdillas que se rellenan con escenas relativas a la vida y vinculadas con el culto a la fertilidad de la tierra. Los dotaku son un producto típicamente japonés ya que, aunque existen analogías con otros objetos del continente, como pueden ser los tambores de bronce de las tribus Miao del sur de China o las campanas de caballos que aparecen en Corea, los dotaku se diferencia debido a su gran tamaño, hasta de un metro de altura, y por su carencia de funcionalidad práctica, son obras de carácter simbólico, aunque algunas tengan badajo. La mayor parte del resto de los objetos de metal encontrados en Japón toman como modelo los realizados en China durante la dinastía Han.

También en el período Yayoi se fecha la armadura más antigua que se ha encontrado en Japón y que fue realizada con madera, pero en esta misma fase comienzan a realizarse con láminas de hierro que se unían mediante correas de cuero, permitiendo mayor movilidad. Estas armaduras debían ser utilizadas en las pequeñas guerras que enfrentaban a los distintos clanes por el control de un territorio más rico. Mediante la anexión militar de otros estados van a surgir unos núcleos cada vez mayores que condicen a una unificación territorial.

El nombre de Yayoi se debe a la localidad de Yayoi-cho (Tokyo), lugar donde por primera vez fue localizada la cerámica típica de este período, que se caracteriza por sus mejoras técnicas, se sirven del torno y se cuecen a temperaturas más altas. Estos adelantos tienen como consecuencia que encontremos una loza más fina y con unas superficies más homogéneas. Predomina un color rojizo, próximo al marrón, y una gran variedad de formas, que responden a las distintas necesidades: útiles para la cocción o conservación de alimentos, objetos para los rituales religiosos y urnas o vasijas para los enterramientos. Entre los motivos decorativos continúan predominando los diseños geométricos, aunque con menos relieve que en el momento anterior, y en muchos casos se suelen reproducir mediante pintura roja. El resultado final de todo este cúmulo lo constituya una cerámica muy fina y elegante. Entre los ejemplos más destacados, aunque menos numerosos de la cerámica de este momento, son unas vasijas alargadas en las que aparecen representados rostros humanos, objetos que se vinculan con los rituales mágico-religiosos o con los enterramientos, ya que algunas han sido descubiertas en cementerios.

Izquierda: Método de uso de dotaku. La campana se cuelga atando una cuerda al mango y se produce un sonido cuando la varilla suspendida en el interior (clapper), que era de bronce o piedra, por ejemplo, entra en contacto con las bandas elevadas en el interior.
Centro: este es el ejemplo más antiguo (réplica) de un dotaku con patrón de agua que fluye que es el predecesor del dotaku, supuestamente excavado en el fondo del lago Biwa. Excavado en Shinjo, Prefectura de Shiga. Altura: 42,7 cm
derecha: Un dotaku hecho del mismo yeso que el supuestamente excavado en el fondo del lago Biwa. (réplica). Excavado en Hiroishi, Prefectura de Aichi. Altura: 46,0 cm

La vivienda en este momento lo se aleja mucho del prototipo que se daba durante el Neolítico, se trata de casas de planta circular u oblonga, aproximadamente de ocho por seis metros, al nivel del suelo que son sustentadas mediante cuatro vigas, aunque también persistiendo las que son excavadas, aunque el término no es exacto ya que se cree que lo que hicieron fue proceder a acumular tierra alrededor del espacio elegido para albergar su hogar. La novedad radica en la aparición del almacén o granero elevado, tipología que se vincula en origen con China. Es una arquitectura palafítica, en la que varios postes anclados en la tierra sostienen una plataforma, sobre la que se eleva

la estructura de madera, esta altura protege el interior de la humedad y de los depredadores. Podemos hacernos una idea de cómo eran estas construcciones a través de las representaciones que encontramos en algunos dotaku en espejos de bronce y en las figuras cerámicas del período siguiente. Al igual que en las viviendas se mantiene un sistema constructivo que será característico de la arquitectura japonesa, como es el cruce en tijera de las vigas exteriores y la parhilera del techo. Se cree que gracias al desarrollo de instrumentos cortantes de metal pudieron realizar cortes en la madera, que les permitía utilizar un sistema muy eficiente para encajar las tablas. Con el tiempo los jefes tribales y los chamanes convierten estos almacenes en su residencia, pero será también el modelo que se sigue en la construcción de los primeros santuarios sintoístas. Uno de los asentamientos más importantes del período Yayoi es el de Toro en la localidad de Shizuoka, donde se pueden apreciar las formas de vida de las gentes de esta etapa a través de los restos arqueológicos y de las reconstrucciones que han realizado de las viviendas.

Los enteramientos de estos primitivos pobladores se llevan a cabo en vasijas de cerámica que son sepultadas bajo tierra. Aunque se mantiene esta costumbre de recurrir a las urnas de cerámica, también se han descubierto sarcófagos de madera y arquillas de piedra. A finales del período Yayoi las clases dominantes van a procurarse un sepelio más digno, por lo que en algunas ocasiones estos sepulcros se cubren con pequeños túmulos de tierra, práctica que será la nota dominante y característica del período siguiente. Asimismo, y desde el período Jomon, se han conservado varios monumentos megalíticos que fueron elegidos como lugares de enterramiento, aunque también vinculados con los cultos religiosos.

El período Kofun (siglos III a VI)

Es el momento de consolidación del Estado Imperial Yamato, se pasa de una sociedad formada por pequeñas comunidades agrícolas, más o menos dispersas a un “reino” encabezado por un monarca y en el que están representados los distintos clanes.

El estado de Yamato florece coincidiendo un próspero momento en el que se hacen cultivables grandes extensiones de terreno y se procuran mejoras tecnológicas, por lo que se obtiene una gran productividad. Los caballos aparecen ya como parte integrante de esta nueva cultura, tal como testimonian las esculturas y los ajuares funerarios. Gracias a esta estabilidad, se van a emprender construcciones de los túmulos funerarios, algunos pueden ser considerados todavía del período Yayoi, pero los más interesantes se construyen a partir del siglo IV. Estos primitivos enterramientos eran, normalmente, cuadrados y estaban rodeados por un foso, siendo muy característica su disposición geográfica, ya que aparecían situados sobre colinas o cerros. A lo largo del siglo V se desarrolla la fase del esplendor del período Yamato. Es el momento de mayor unificación territorial, las cosechas se incrementan mediante el control de sistemas de riesgo y se erigen los grandes túmulos funerarios. Durante el siglo VI revueltas internas y en el que la influencia exterior va a provocar grandes cambios.

Los estratos de la sociedad durante este período se reducen a tres: Un primer grupo conocido como *uji*, que estaba compuesto por la élite que poseía el poder, los jefes de los distintos clanes, algunos emigrantes y los dirigentes espirituales. Al servicio de ellos estaban todo el resto de la población: agricultores, pescadores, artesanos, etc., englobados en la categoría de los *be*. Por debajo sólo quedaban los esclavos, *yatsuko*, sector que era engrosado por los presos de guerra y los hijos de otros esclavos.

Las culturas de China y Corea están presentes en este momento en Japón, pero esta conexión continental no se debe exclusivamente a la llegada de gente, sino que también se motiva por el fenómeno conquistador japonés, ya que se aventuran en tierras coreanas. En el año 313 China pierde su colonia de Lo-Lang, situada en terreno coreano, además que se producen revueltas y guerras entre los reinos de Corea. Los japoneses aprovechan la confusión reinante en el siglo IV y se introducen en el territorio coreano, fundando el reino de Mimana, que mantienen hasta bien entrado el siglo VI. La relación con el continente resulta muy provechosa, no sólo por la adquisición de nuevos terrenos, sino que también por los avances tecnológicos que llegan a Japón y por la vasta cantidad de materias primas que había en estos lugares, principalmente hierro. Además, estos contactos facilitan la afluencia a Japón de muchos artesanos chinos y coreanos, que transmitirán sus conocimientos artísticos a los pobladores de las islas.

Cuando los chinos describieron el reino de Japón en la Crónica de los Wei dan noticias de la existencia de Japón a mediados del siglo III un estado conocido como Yamatai, controlado por la reina Himiko, que agrupaba unos treinta estados.

Los enterramientos que caracterizan y dan nombre a este período son los altos túmulos de tierra, que albergan en su interior una cámara funeraria con muros de piedra, en la que se depositaba el cuerpo del difunto acompañado por su ajuar, esta tipología se desarrolla entre los siglos IV y VII, momento este último en que se adoptan los ritos funerarios de la incineración, a través de la influencia del budismo. Existe un cierto paralelismo entre los primeros túmulos japoneses y los que se levantaron en China y Corea, cuya tipología predominante es la de planta circular. En Japón, además de los túmulos de planta circular o cuadrangular, con forma de ojo de cerradura, entre los que destaca la del emperador Nintoku. Los mayores túmulos se concentran en la zona más occidental de la isla de Honshu, y se realizaron durante el siglo V.

La superficie de estos montículos de tierra estaba delimitada por varios anillos concéntricos formados por cilindros de terracota, los *haniwa*. Se cree que eran utilizados para impedir los corrimientos de tierra o como límites simbólicos de la tumba para proteger y guardar a los muertos, esta última exposición es la más aceptada. Con el tiempo van tomando forma de personas, animales, edificios, embarcaciones… Los más abundantes son los que representan distintos tipos de figuras humanas, se piensa que se realizaron con el fin de sustituirlos por los sacrificios humanos que se pudieron llevar a cabo al fallecer el señor, esta es una leyenda que se narra en el libro del Nihon Shoki (libro que se desarrolla en el recopilatorio 3) y aunque en Japón no se han encontrado restos de estos sacrificios, sí sabemos que en China se practicaron con anterioridad. Las figuras más simples son quizá las más bellas, responden a formas tubulares en las que someramente aparecen indicados los rasgos físicos fundamentales: ojos, nariz y orejas. Encontramos en estas primeras esculturas una distinguida sencillez que retornará siglos después como elemento primordial y característico del arte japonés. Según van evolucionando, estas estatuas aparecen más individualizadas y se representan con gran detalle los vestidos y las joyas. En China también se han descubierto figuras de barro, pero, a diferencia de Japón, aparecen en el interior de las cámaras, quizá con la función de acompañar al difunto hacia otra vida. Existe la teoría de que los túmulos japoneses eran levantados para enterrar al antecesor del trono y así aplacar su alma. Los fosos de agua y los haniwa tendrían la función de mantener el alma del difunto dentro del recinto. Además, como la muerte conllevaba una contaminación (tsumi), el cadáver y los objetos personales eran depositados también en su interior.

Figurillas haniwa

El ajuar de estas tumbas, *fukushin*, estaba compuesto por objetos personales tales como pendientes, brazaletes y coronas de oro; tampoco podían faltar la armadura y la espada del difunto. Entre los artículos de carácter mágico y simbólico-religioso encontramos los espejos de bronce, todos siguiendo un prototipo de forma discoidal y, habitualmente, con un soporte en la parte posterior. El espejo se relaciona con el culto solar, siendo uno de los atributos de la diosa Amaterasu, porque según cuenta la leyenda, su hermano Susanowo, el dios de las tormentas, se caracterizó por su mal comportamiento y las relaciones con su hermana no fueron muy buenas. Un día destrozó los campos de arroz que cultivaba. Amaterasu, como castigo de la diosa Sol se ocultó en una cueva, por lo que el mundo se mantuvo en tinieblas, hasta que un grupo de dioses ejecutó una danza a la entrada de la cueva, al salir Amaterasu contempló su imagen en un espejo, que a partir de ese momento se convirtió en uno de los símbolos de la diosa y como los monarcas del Estado Yamato se declaraban descendientes de esta divinidad, adoptaron el espejo como muestra de su poder. La función de este objeto en las tumbas consistiría en proteger al espíritu del muerto. Aunque los espejos más antiguos son importados desde China, pronto comenzaron a ser copiados por los artesanos japoneses, en algunos casos repetían motivos decorativos que desconocían o copiaban ideogramas chinos. En varios objetos funerarios, como son estos espejos, las figuras o los brazaletes, y en las pinturas murales, aparece un tipo

peculiar de decoración llamado *chokkomon*, que se basa en esquemas geométricos que repiten las líneas rectas, y curvas. Los espejos pueden aparecer grabados con relieves, al igual que los dotaku, con escenas de danzas rituales y episodios relacionados con la caza y pesca; también se sirven de otros motivos como pueden ser los guerreros, los característicos dragones y otros monstruos legendarios.

Se han conservado bajorrelieves y pinturas que decoran el interior de las cámaras funerarias de algunos enterramientos de los siglos V y VI, fundamentalmente en la isla de Kyushu. En un primer momento no se recurre a ninguna técnica para preparar piedras. Los motivos ornamentales predominantes son los geométricos; triángulos, círculos, roleos y el tipo de chokkomon; y también representaciones realistas como son las figuras humanas, las escenas de género, animales, barcos… La paleta del pintor contiene seis colores minerales extraídos de arcillas y rocas, aplicados en estado puro: negro, blanco, rojo, azul, amarillo y verde.

A ambos lados de la puerta de acceso a la cámara, en la tumba real de Otsuka, se pintaron cinco caballos montados por sus respectivos caballeros; quizá podrían ser una referencia a la leyenda que narraba la fundación del estado Yamato por caballeros venidos de fuera, o quizá son los guardianes del difunto. El resto de la pared y el interior de la cámara se resuelve a base de elementos abstractos y una ornamentación en hilera de flechas y escudos. La tumba de Takehara tiene una espléndida decoración. La escena principal aparece enmarcada entre dos abanicos, en ella y de arriba abajo se observa un extraño animal que podría ser un dragón, un hombre sosteniendo su caballo y, en la parte inferior, una barca cruzando las aguas. Parece ser que es un tema simbólico de procedencia continental, ya que representaría una estratificación del universo siguiendo el concepto chino de ascensión a través de los tres elementos: agua, tierra y cielo; y sería la manera por la que el espíritu del muerto es conducido al más allá. Esta explicación es comúnmente aceptada, aunque se cambie el significado de las imágenes, ya que hay quien interpreta al hombre como la representación de un chamán y el animal de la parte superior podría ser considerado como el espíritu del caballo.

En la cerámica de este período distinguimos dos tipos, por un lado, la loza denominada *haji* de color rojizo, heredera de la que se realizaba durante el período Yayoi; y, por otro lado, se introduce desde Corea la cerámica *Sue* que al ser cocida a temperaturas más altas obtiene mayor dureza y es muy característica por su tonalidad grisácea. En su origen, esta tipología se usaba para fines religiosos y como elemento del ajuar funerario. Pero después empezaron a realizarse objetos de uso cotidiano, tal como testimonian unas vasijas con forma de copa, que tienen en la parte inferior unas aberturas triangulares o rectangulares que permiten la salida del humo al colocarlas sobre el fuego.

La religión primitiva de Japón es el sintoísmo, el término shinto fue acuñado a raíz de la llegada del budismo y viene a significar el “camino de los dioses”, aparece por primera vez en el volumen XXI del Nihon Shoki. Esta religión autóctona de Japón, es una forma de culto animístico que consiste en la adoración de la naturaleza y se basa en las prácticas chamánicas y ritos agrarios. No existe un dios, sino que son varios los kami a los que profesan culto, son fuerzas vitales o espirituales de carácter omnipresente y se identifican con ciertos objetos y fenómenos de la naturaleza, lugares específicos, animales e, incluso, personajes de gran relevancia, como pueden ser los héroes nacionales o los miembros de la familia imperial, ya que es un linaje que desciende directamente de la diosa Amaterasu.

Estas creencias politeístas no facilitan la creación de un repertorio iconográfico, ya que se adoran distintos objetos, por lo que la escultura se encuentra muy relegada, una solución a esta carencia de imágenes hubiese sido la decoración de los templos, pero éstos se caracterizan por su falta de ornato. La creación artística se encontraba sujeta a unas fórmulas litúrgicas, por las que se pretendía obtener el beneplácito de los kami de los distintos materiales. Así, por ejemplo, los troncos que se iban a utilizar para la construcción de un templo debían permanecer un tiempo estipulado en el suelo para permitir la salida del kami.

EL culto a los kami no necesitaba de un recinto concreto para efectuar sus rituales, pero pronto comenzaron a construirse capillas en las residencias de los jefes tribales y santuarios independientes. La arquitectura sintoísta se puede estudiar a través de la decoración de las campanas y de los espejos de bronce, aunque también se han conservado representaciones en barro, los *haniwa*. Del momento histórico en que se elevaron no quedan santuarios, pero gracias a una tradición que consistía en reconstruirlos cada cierto tiempo, hemos conservado algunos ejemplares.

La tipología más antigua la representa el Santuario de Izumo Taisha, según la leyenda que transmite el Nihon Shoki este santuario fue construido por la divinidad solar para su sobrino Onamochi. Se trata de una construcción de

grandes dimensiones, aunque debido a sucesivas reconstrucciones, la última en 1744, ha perdido parte de su volumen original. Unos pilares clavados en el suelo, como en los almacenes elevados del periodo Yayoi y las viviendas, elevan una estructura cuadrangular rodeada por una galería abalaustrada, a la que se accede mediante una rampa. El interior se divide con un pilar central, que en los edificios sintoístas posteriores ya no aparece. Los sencillos volúmenes exteriores y los materiales, madera y corteza, buscan la fusión del edificio con la naturaleza, o por lo menos no romper el equilibrio existente. El santuario de Izumo ha sufrido grandes injerencias arquitectónicas de épocas posteriores, como son los tejados ligeramente curvados y las ménsulas en los extremos de la vida maestra.

Se conserva mucho mejor el Santuario de Ise. El *Naiku* o Santuario Interior, dedicado a la diosa Amaterasu y en el que se adora su espejo, símbolo de la dinastía imperial, que según la tradición fue depositado allí por el emperador Suinin, a finales del siglo III, ante el temor de que fuese el causante de una plaga. El Santuario Exterior o *Geku* se erigió dos siglos después, a finales del siglo V, bajo el mandato del emperador Yuriaku en honor de la deidad protectora de los cereales y de la alimentación. Completan este conjunto un edificio para los tesoros y otro para las ofrendas. Los edificios se elevan sobre el nivel del suelo mediante pilares, las paredes se componen de tablas en posición horizontal, el tejado a dos aguas se cubre con paja marrón y carece de la curvatura típica de la arquitectura budista. Las vigas que salen y se cruzan en el exterior en forma de tijeras abiertas, denominadas *chigi*, y los rodillos cilíndricos sobre caballete que se colocan a lo largo de la línea del tejado, los *katsuogi*, tendrían como función asegurar la delicada cubierta ante el viento. Al igual que en el Santuario de Izumo, destaca la elegante sencillez de estas arquitecturas y la monumentalidad que les otorgan los volúmenes y esta articulación de los tejados.

Debido a la fragilidad de los materiales que se utilizan, el emperador Tennu (672-686) proclamó un decreto para que se reconstruyese el santuario cada veinte años siguiendo el mismo modelo, este mandato se hizo extensivo para otros edificios. Algunos autores consideran que esta labor restauradora no se debía exclusivamente a un interés por la conservación del edificio, sino que también habría que vincularlo con la idea de la "contaminación" espiritual, sería una manera de santificar el recinto cada cierto tiempo; se establece un paralelismo con los procesos de purificación sintoístas, que perdurarían tras la llegada del budismo y que también afectaban a las ciudades enteras, ya que los emperadores al subir al trono designaban una nueva capital, un lugar libre de malas influencias anteriores.

El período Asuka. La llegada del budismo

Este período se desarrolla entre la primera mitad del siglo VI, momento en que el budismo entra en Japón y el año 645 cuando se establece un gobierno nuevo tras la reforma Taika. Aunque hay autores que apuntan como fecha de nacimiento de esta etapa el 585, año en que comienza la construcción de los primeros templos budistas y se concluiría hacia el 685, cuando la huella china se hace notar de una manera más palpable.

La doctrina budista había nacido en el norte de la India en el siglo VI a.C. Allí el príncipe Sakyamuni, Siddhartha se propuso la meditación como medio para encontrar razones y solución de los males que afectaban a la sociedad, una vez que alcanzó la iluminación dio comienzo su labor de predicación.

En el año 552 el emperador Kimmei de Japón recibe una misión de monjes budistas enviada por Somgmyng, soberano de Paekche. La razón última por la que el rey coreano se dirigía al japonés era fundamentalmente buscar su ayuda para poder hacer frente a la amenaza provocada en el continente por la coalición entre los estados coreanos de Silla y de Koguryo en un frente común puesto que también perjudicaba a los intereses japoneses en Mimana, por lo que el emperador Kimmei prometió su apoyo.

Entre los regalos había estandartes religiosos, rollos con textos, una escultura de Buda realizada en bronce dorado y una carta en la que el rey coreano narraba las grandezas de esta doctrina e invitaba al emperador a que se convirtiese a la religión dominante en el continente asiático. Kimmei quedó bastante impresionado, pero para poder acertar en su decisión reunió a su consejo de ministros. El budismo fue rechazado por el sector conservador, liderado por Nakatomi, que defendía el culto a los kami, y por el ministro Mononobe, que controlaba al ejército; sin embargo, el Soga-no-Iname, representante del clan de los inmigrantes, apoyaba firmemente la idea de acoger la religión budista. Ante esta dicotomía de opiniones, el emperador tomó la decisión de consentir al clan de los Soga participar en los cultos budistas de manera particular. Esta poderosa familia se quedó con la escultura coreana que fue depositada en el palacio de Iname, y de esta manera la Mukuhara-dera se convirtió en la primera capilla budista de Japón. Pero a los pocos años el palacio de los Soga fue incendiado y la estatua arrojada a las aguas del canal Naniwa,

porque según la oposición esta era una traición a los kami y había traído como consecuencia un virulento brote de peste.

Último "Daibutsuden" de Tōdai-ji reconstruido en 1709 es un *Kondō* de 9 x 7 bahías (Tesoro Nacional de Japón)

El prototipo de templo budista que se desarrolla en Japón es una herencia directa de los que se hicieron en China tomando como punto de partida la tipología del palacio. El recinto sagrado recibe el nombre de *garan*, en él se localizan los edificios principales, todo el perímetro interior se encuentra porticado formando un claustro que se abre al exterior por la puerta central, *chumon*, orientada hacia el sur. La pagoda o to, situada en un principio frente a la entrada, es el lugar donde se depositan las reliquias, su origen se vincula con las estupas de la India. El modelo más difundido es el de cinco plantas de tamaño decreciente, aunque también hay pagodas de tres o con más de cinco pisos. Un mástil de madera, carente de función estructural, recorre toda la altura de la pagoda y en el exterior es coronado con una estructura metálica compuesta por nueve anillos de bronce. Habitualmente, unos metros por detrás de la pagoda y marcando un eje longitudinal se levanta el *kondo*, Sala de Oro, lugar de culto en el que son expuestas las imágenes sagradas. Las grandes edificaciones, principalmente esta sala, se construyen sobre una terraza de lajas de piedra, su espacio interior es diáfano ya que alberga en el centro el altar con la estatua de Buda. En los exteriores se juega con los volúmenes y los espacios falsos, ya que, aunque se elevan dos alturas con distintos tejados, el espacio interior es unitario. Los techos presentan elegantes aleros curvos, que tienen la función de guarecer el agua y, a su vez, permitir la entrada de luz. Aparte de las tipologías, una novedad arquitectónica muy importante consiste en la utilización de tejas, su consecuencia más inmediata es el aumento del peso, por lo que se utilizan fuertes columnas y se distribuyen las tensiones mediante los arquitrabes que enlazan las ménsulas, ya que los muros carecen de una función estructural. El sistema de columnas que presentan una ligera éntasis, es considerado por algunos investigadores como una influencia que el arte budista absorbe del mundo griego, a través de la provincia india de Gandhara. La simbología de los cinco pisos de las pagodas se interpreta como representación de los elementos: tierra, agua, fuego, viento y cielo, que componen el Universo, siendo la estructura metálica, que culmina la pagoda, la alusión al reinado omnipresente de Buda. Todo se realiza con madera que es recubierta por pintura roja, aunque años más tarde se recupera la costumbre de mantenerla en su estado natural. Completan el conjunto monástico la sala de lectura de los textos sagrados, denominada *kodo*; el almacén de dichos textos y la sala de la campana, además de los dormitorios, el refectorio, los talleres y los edificios administrativos, la mayor parte de estos edificios se localizan fuera del ámbito sagrado.

Entre los primeros templos budistas, destaca el Asuka-dera, que después recibe el nombre de Hoku-ji, fue mandado a construir por Soga no Umako y se concluye en el año 596. El hecho de que existan dos maneras para referirnos a los templos de este primer momento, se debe a que en el siglo VII se decidió utilizar nombres chinos. El Hoku-ji desapareció tras un incendio a finales del siglo XII, pero los restos arqueológicos, localizados entre 1956 y 1957, nos permiten conocer el planteamiento que se siguió: el edificio más grande era a la sala de lectura que se construyó fuera del recinto, en el interior de una pagoda se levantaba en el centro y tres salas doradas se disponían alrededor, en una de estas salas se veneraba la imagen de una escultura monumental de Buda, realizada en bronce. Esta distribución de los edificios es un diseño tan diferente de otras planimetrías, que se vincula con modelos templarios del norte de Corea, por lo que en ocasiones se atribuye esta obra a posibles arquitectos extranjeros. Otro de los monasterios de esta etapa era el Shitenno-ji, en Osaka, templo de los cuatro Reyes Celestiales, que se erigió para celebrar la victoria del año 588, pero del cual no quedan más que cimientos.

Con el paso del tiempo, el príncipe Shotoku Taishi se instaló en la población de Ikaruga donde a comienzos del siglo VII edificó su palacio, quizás con la intención de alejarse del círculo de los Soga que mantenía el control sobre la región de Asuka. En Ikaruga, el príncipe y la emperatriz Suiko decidieron construir un templo siguiendo las indicaciones del emperador Yomei, que se encontraba enfermo, de ahí que se dedicase la imagen principal en honor del Buda de la Medicina. El Hory-ji, también conocido como Wakakusa-dera o Ikaruga-dera, quedó destruido por un incendio y fue reconstruido en la segunda mitad del siglo VII, aunque sufrió algunas modificaciones con posterioridad.

En el budismo las imágenes ocupan un puesto de gran relevancia, como consecuencia asistimos a un pujante impulso de las labores escultóricas, siguiendo los prototipos que se importan desde Corea y China. Existe una alternancia entre dos materiales, bronce y madera, ya que la de piedra escasea en Japón. Las esculturas de este primer momento se caracterizan por unos rasgos muy estereotipados: cabezas voluminosas en las que destacan los ojos almendrados y la sonrisa arcaica, se mantienen unas posturas muy simétricas y algo hieráticas.

Durante este período destaca la producción del gran escultor Kuratsukuri no Tori, de él solo sabemos que era un descendiente de la técnica del bronce. Su estilo se muestra heredero del elaborado en la China septentrional de la dinastía Wei, que llega a Japón a través de las obras de Koguryo. Además, conocía a la perfección de los convencionalismos que tienen que seguir en las distintas tipologías, sus representaciones de Buda van acompañadas de los correspondientes atributos: la urna o tercer ojo, las grandes orejas, la protuberancia en la cabeza, conocida como *ushnisa*, y los gestos de las manos o *mudra*, que permitían al fiel identificar el mensaje que transmitía la imagen. La genialidad de Tori fue pronto reconocida y recibió el máximo galardón al que podía aspirar un artista japonés, el título de *busshi* o Gran Maestro de imágenes budistas. El estilo que caracteriza la obra de Tori se puede precisar en algunos detalles como son los ojos sesgados hacia arriba, la gran nariz, el labio superior marcando un gran ángulo, el cuello con forma cilíndrica y la disposición del cuerpo que suele tener un marcado carácter frontal.

En el año 607 se realiza la estatua de bronce de Yakushi, el Buda de la medicina, para la sala de oro del Horyu-ji. Era un encargo de la emperatriz y del príncipe regente para que el emperador Yomei se recuperase de su enfermedad, como reza en su inscripción. Se atribuye a Tori por la similitud con otras obras, por lo que debería gozar de un gran prestigio para recibir un encargo de tal relevancia. En el kondo del Horyu-ji se honra la Triada de Shaka, un grupo escultórico compuesto por Sakyamuni, el Buda histórico, y sus dos asistentes.

El Kannon Guze o del Yumedono, nombre que se da a la Sala de los sueños, es otra obra que se conserva en el Horyu-ji. A diferencia de las otras imágenes esta fue tallada en una pieza de madera. También se atribuye a Tori, aunque las proporciones son más esbeltas que el resto de sus realizaciones, otra representación del Buda de la misericordia es el Kannon Kudara, se cree que fue ejecutada por un artista coreano ya que Kudara es el término que se utiliza en japonés para designar al reino de Paekche, pero el material utilizado es la madera del árbol de alcanfor, que crece en el archipiélago japonés, por lo que tuvo que ser ejecutada en las islas. Es una imagen muy estilizada que transmite una gran espiritualidad y elegancia, además se concibe con varias perspectivas, un efecto tridimensional que le diferencia de las esculturas anteriores que fueron diseñadas de acuerdo con un punto de vista exclusivamente frontal, casi como si se tratara de altorrelieves.

Un tipo iconográfico que se repite durante esta época es la representación de Miroku, el Buda del futuro, aparece desnudo de cintura para arriba, sentado con una pierna cruzada sobre la obra y apoyando su barbilla sobre la mano derecha en una actitud de reflexión. También se vincula con la imagen del príncipe Siddharta en contemplación ante el futuro de la humanidad. El bodhisattva Miroku del Chugu-ji es uno de los ejemplares más hermosos.

De China también se exportó un género de danzas que iban siempre acompañadas por instrumentos musicales, que en Japón recibe el nombre de Gigaku, según las crónicas llega en el año 612 desde Paekche. Los bailarines llevaban máscaras de madera, principalmente de paulonia, aunque también se han conservado algunos ejemplares realizados con laca seca, para completar el proceso recibían una mano de pintura. Destaca el uso de colores llamativos para insistir en determinados aspectos o rasgos de la fisionomía, en algunos casos buscando una apariencia cómica o grotesca. También se realizaron las máscaras de animales ya que uno de los bailes más importantes era el del león.

Como ejemplo de pintura del período Asuka tenemos un relicario realizado en madera de ciprés, decorado mediante laca negra y una técnica de pintura próxima al óleo, ya que utiliza aceite como aglutinante. Este relicario de Tamamushi es uno de los tesoros del Horyu-ji de Nara. Tiene la forma de un templo y en las puertas se decoran con las representaciones de los reyes protectores, a ambos lados se presentan bodhisattvas y en la parte posterior, se

sitúa una escena paisajista, inaugurando un género que tendrá un largo desarrollo en Japón. Tamamushi significa "escarabajo de jade" y hace referencia a las llamativas alas de colores de este animal que se utilizaron para decorar las filigranas de bronce de este relicario. Consta de un pedestal con unas pinturas relativas a los sacrificios de Buda, son unas escenas delicadas en las que las figuras hacen gala de un canon estilizado. La visión general de las artes decorativas de este momento se completa con el arte del bordado, ya que se ha custodiado en el Chugu-ji el tapiz de la Longevidad Celestial, Tenjukoku Mandala. Aunque en un principio eran dos obras independientes, sólo se conservan fragmentos que fueron recuperados y unidos en el siglo XVIII, cuyos diseños debieron ser realizados en honor del príncipe Shotoku por su consorte y las damas de su corte.

Miroku Nyorai, Miroku Bosatsu
Buda del futuro, Bodhisattva del presente

La época Hakuho (645-710)

El período Hakuho transcurre durante poco más de medio siglo, entre los años 645 y 710. No existe un acuerdo unánime sobre en qué momento histórico se debe englobar esta fase, algunos autores la consideran como una prolongación del momento anterior, mientras que otros establecen un único gran período, denominado Nara, que estaría compuesto por dos etapas distintas, por un lado, el período Hakuho y otro la era Tempyo. La diatriba suscitada por esta cuestión cronológica hay que añadir también un problema menor centrado en averiguar la razón de ser del nombre de Hakuho, se cree que el emperador Kotoku utilizó el término Hakuji, Faisán blanco, para denominar a esta época, y que en el siglo VIII se sustituyó por el de Hakuho, fénix blanco.

Para garantizar el funcionamiento de las reformas y autoridad del emperador, el budismo se convirtió en la religión del estado, promoviéndose su culto e intensificando la creación de templos auspiciados por el monarca, los construidos con anterioridad pasan a estar bajo el patronato de la familia imperial. La gran importancia que se otorga al budismo queda atestiguada en el incipiente número de templos, según el Nihon Shoki en el año 694 existían 545, mientras que noventa años antes sólo se contabilizaron 46. Aun así, las creencias en los kami continúan vivas, por lo que en estos momentos se produce una fusión entre el budismo y el sintoísmo, el emperador quería potenciar la religión budista, pero, al mismo tiempo, no hay que olvidar que era el sumo sacerdote del culto a los kami y que se ocupaba el trono como heredero directo de la diosa solar, se llega a una solución de compromiso por la cual el panteón sintoísta fue acogido en el seno del budismo.

Muchas de las obras arquitectónicas de este período son continuaciones o reconstrucciones de edificios anteriores, aunque también se da otra posibilidad que consiste en que encontremos edificios que respondan a las características de este momento, pero que por distintos motivos fueron reconstruidos o copiados en épocas sucesivas.

El emperador Temmu en los últimos años de su vida, hacia el 680, mandó edificar un templo al buda de la medicina, el Yakushiji, en la nueva ciudad de Fujiwara obra que fue concluida durante el mandato de su esposa, la emperatriz Jito. Este edificio del período Hakuho ha sido de los pocos que han sobrevivido, ya que fue reconstruido en el año 730 en Heijo, actual Nara, tras el traslado de la capital. La disposición de la pagoda constituía un grave problema para los arquitectos japoneses, ya que en un principio se situaba en el eje longitudinal del complejo monástico, con lo cual no permitía la visión de la Sala de Oro; entonces se intentó colocar un edificio junto al otro, pero rompía la armonía. Aquí, en el Yakushiji se ha optado por construir dos pagodas y así la visión es más unitaria y simétrica. Con el tiempo

deciden sacar esta elevada edificación fuera del recinto sagrado. No hay que olvidar que estas obras se realizaban en madera y los incendios eran muy habituales, por lo que se busca separar los edificios lo más posible. La pagoda oriental del Yakushiji es la única construcción que se ha salvado de los incendios y, por tanto, de las reconstrucciones. Como novedad la pagoda presenta entre cada uno de sus tres tejados otro intermedio y de menor tamaño, denominado *mokoshi*, cuya función podía consistir en aligerar la estructura, pero no tuvo mucho éxito y no se suele repetir. Además, se ensayan nuevas formas en las ménsulas para que permitan una mayor sustentación.

Otro de los edificios conservados en el Horyu-ji que fue reconstruido a finales del siglo VII, tras el incendio que sufrió en el año 670 y, se llevó a cabo siguiendo los principios arquitectónicos del período Asuka. La entrada al recinto sagrado del Horyu-ji se efectúa a través del chumon, portal constituido por un edificio de doble altura en el que dos esculturas de los guardianes del día y la noche. Nio y Ungyo, custodian el acceso al templo. Con anterioridad se ha señalado la hipótesis que explicaba la peculiar disposición paralela de la pagoda y el kondo, su emplazamiento sugería que la sala de oro podía haberse salvado del incendio, pero no deja de ser una teoría, ya que estos edificios parece que fueron construidos hacia el año 680. Un pequeño pórtico con su tejado fue añadido con posterioridad en ambos edificios distorsionando la visión de los volumentes. Lo más significativo es como en este momento se reconstruye un edificio siguiendo los preceptos estilísticos de la fase anterior y, a la vez, se procede a construir nuevos templos, como el Yakushiji, según las últimas pautas que llegan desde el continente, principalmente de la China Tang.

La estatuaria de la fase Hakuho constituye un momento de transición ya que puede establecerse una evolución que comprende desde la concepción mística de la escultura en la época Asuka, momento en que predominaba el estilo chino de las Seis Dinastías, hasta el desarrollo que la escultura budista alcanzará durante la estancia de la corte en Nara, período de primacía del realismo gracias a la incorporación de muchas innovaciones a través de la influencia ejercida por las obras de la dinastía Tang. Comienza a desaparecer el carácter frontal y lineal que imperaba durante la etapa anterior, en favor de una escultura mucho más realista, con un mejor tratamiento de los volúmenes, en la que incluso existe una búsqueda de movimiento y de articulación en las figuras, que permite dejar de lado la apariencia de la rigidez. La impronta china no solo se plasma en el estilo, las ropas que usan los japoneses en estos momentos y que reflejan las obras escultóricas y pictóricas son herencia directa de la moda vigente en el país vecino. A todo esto, hay que añadir que las obras ejecutadas en bronce nos muestran el gran avance técnico al que pronto llegaron los artistas japoneses.

Amarillo: *moya*; rojo: *mokoshi*, blanco: *hisashi*

Para completar el conjunto escultórico del kondo del Horyu-ji se realizan en torno al 650, las estatuas en madera de los Cuatro Reyes Guardianes que se instalaron en las esquinas del altar, cada monarca se identifica con uno de los puntos cardinales, mediante los atributos que sostienen, además de los cuatro aparecen de pie venciendo a los demonios que pisan.

Otra aportación importante del arte de este período es la que hizo un miembro de la familia imperial, la dama Tachibana (733), que mandó realizar para su altar privado al grupo escultórico de la Triada Amida que se conserva en el Horyu-ji. Representa al Buda de la luz y dos Bodhisattvas sentados sobre tres flores de loto que surgen del agua. La imagen de Buda, escoltada simétricamente por Seishi y Kannon, se muestra con la ropa monacal y en meditación.

En esta época, en el primer piso de la pagoda del Horyu-ji, rodeando el pilar central se colocan cuatro retablos compuestos por varias figuras modeladas con barro sobre un armazón de metal y madera, el conjunto no fue

terminado hasta el año 711, cuando la capital ya se había trasladado. En el cuadrante norte se representa el momento en que Shaka muere, en el oeste se narra el momento para la distribución de las reliquias, en el retablo sur se describe el Paraíso y en el del lado sur se ilustra una escena de un texto sagrado en el que dos personajes, Yuima y Monju, debatían las enseñanzas de Buda. Se trata de una obra excepcional que plantea serios problemas a la hora de englobarla en su período, aunque cronológicamente podría incluirse en la etapa Hakuho, ya que se construye en el año 711, su estilo enlaza con las características de la época Nara. Se observa el paso de la abstracción inicial a la representación realista, en la que comienzan a ser palpables los sentimientos de los personajes. El ejemplar más hermoso está constituido por el retablo del lado norte en el cual se representan varios grupos de hombres desesperados por el fallecimiento del "iluminado", que constituyen un ejemplo del extraordinario verismo por unos cánones religiosos excesivamente duros, además esta escena que representa la muerte de Buda (Parinirvana) no es muy frecuente en el este asiático, pero en Japón tiene mucha acogida y encontramos varias pinturas que reproducen este tema iconográfico.

Entre las esculturas del Yakushiji destaca la del Kannon Sho, en la que ya se puede apreciar un interés por el tratamiento anatómico que se revela bajo la ropa, la divinidad muestra su cuerpo. Los volúmenes redondeados nos indican la influencia que llega desde India a través de las obras de la dinastía Tang, características que han permitido a Kidder establecer como posible fecha para su datación el año 670. Una de las obras escultóricas más bellas del arte japonés es la imagen principal del Yakushiji, representa una triada presidida por el titular del templo, el Buda de la Medicina, flanqueado por los bodhisattvas Gakko, luz de luna, y Nikko, luz solar. Los bodhisattvas, al igual que el Kannon Sho, muestran una clara influencia de China mediante sus rostros redondeados y la expresión absorta. Los plegados de las ropas ya no están sujetos a la simétrica caída en cascada que veíamos con anterioridad, sino que desenvuelven con más naturalismo; este interés por la realidad también se plasma en los elegantes peinados que lucen los acompañantes de Buda. Resulta muy curiosa la curva que describen los cuerpos de los bodhissatvas, la formulada mediante una contraposición de pesos y tensiones. Se podría establecer un paralelismo entre esta obra y el estilo de las pinturas murales que decoraban el Horyu-ji, de las que sólo conservamos pequeños fragmentos y una colección de fotografías que permiten su estudio, ya que perecieron durante un incendio a mediados del siglo XX. En el pedestal de la escultura de Buda aparecen representados los símbolos astrológicos chinos referentes a los puntos cardinales: el tigre blanco (oeste), el dragón azul (este), el fénix rojo (sur) y una tortuga-serpiente (norte); junto con ellos en pequeñas celdillas se muestran unos relieves con doce personajes, que son interpretados como el grupo de los Doce Generales Divinos vinculados con Yakushi. Las crónicas japonesas nos cuentan que toda esta base se encontraba recubierta de oro, ágatas, lapislázuli y maderas preciosas, asimismo, de la parte superior también pendían otros ricos colgantes de gemas otorgando una visión celestial al conjunto. Todo este abuso de riqueza vendría a confirmar el momento de prosperidad y lujo que es reafirmado por las joyas y ornatos de los que hacen gala los bodhissatvas, representados con caracteres de miniaturista. Pero esta suntuosidad y riqueza será aún mayor durante el período Nara.

Un incendio en 1949 destruyó casi todos los restos de doce pinturas murales que en origen decoraron el kondo del Horyu-ji, en las que se representaban varias manifestaciones de Buda. La técnica utilizada es semejante al fresco, primero se prepara la superficie con una capa fina de arcilla blanca, seguidamente se delimitan en rojo o negro los contornos sobre la pared húmeda, y cuando ya se ha secado se produce a la aplicación de los colores. Los artistas, en su mayoría de origen continental, se organizaban en cuadrillas para repartirse los trabajos, ya que un decreto aprobado a principios del siglo VIII se encargará de regular esta tarea, se creaba una Oficina de Pintores, cuyas competencias vendrían a equivaler a las que tenían los gremios occidentales, estableciendo una organización corporativa del trabajo. Al igual que se sucede con la escultura, la pintura japonesa de estos primeros momentos depende de las obras chinas, que a su vez absorbieron buena parte de las características de la India, en concreto de las pinturas de las cuevas de Ajanta, esta influencia es claramente apreciable en las pinturas murales del Horyu-ji, que pudieron estar terminadas hacia el año 711, por lo que algunos autores la engloban dentro de la fase siguiente, conclusión que también es refrendada a través de los estudios estilísticos.

Del siglo VII se datan la decoración pictórica de la tumba de Takamatsuzuka, en curso interior se piensa que descansaron los restos de uno de los hijos del emperador Temmu. Se representan imágenes de animales mitológicos

y símbolos astrológicos, además de dos procesiones, una de hombres y otra de mujeres. Esta descripción de la nobleza cortesana nos permite acercarnos al conocimiento de la indumentaria japonesa del siglo VII. Los hombres lucían amplias túnicas ceñidas a la cintura por un cinturón, mientras que las mujeres se caracterizaban por sus largos vestidos que dejan arrastrar una cola adornada con jaretas muy coloridas, estos atuendos se vinculan con la moda china y coreana. También se conserva una pintura sobre papel, algo posterior al año 684, que supuestamente es un retrato del príncipe Shotoku, acompañado por sus dos hijos, se trata de un *kakemono*, o pintura colgante, en esta obra todavía existe cierto arcaísmo que se achaca al desconocimiento de la técnica.

El período Nara (710-794)

La práctica del modelo urbano chino, que ya se apreciaba en la ciudad de Fujiwara, culmina cuando la capitalidad se traslada a Heijo-kyo, la "Capital de la Paz", que en la actualidad se denomina Nara. La determinación que motivó el cambio de emplazamiento se debió a la voluntad personal de la emperatriz Gemmei, que accedió al poder en el año 707.

Siguiendo el sistema gubernamental chino, el territorio japonés se dividió en tres categorías administrativas: provincias, distritos y aldeas; los impuestos eran pagados en especias por cada unidad administrativa, que estaban compuestas por familias. Para lograr el funcionamiento de todas estas reformas y controlar la situación política en las provincias lejanas era necesaria una inversión que permitiese llevar a cabo un sistema de comunicaciones rápido, por lo que buena parte de los impuestos fue destinada a la creación de una buena red viaria, con albergues y puestos de vigilancia. Los nobles cortesanos se hacían cargo de los puestos de gobernadores en las provincias, para poder controlar su administración, el cobro de los impuestos y la realización de los censos de población.

En esta época, el monje budista Gyoki (668-749), miembro de la secta Hosso, proclama que las divinidades sintoístas son manifestaciones de Buda, por lo que la diosa Amaterasu comienza a ser también adornada como Vairocana, la deidad responsable de la creación del cosmos. Este hombre durante su carrera misional se hizo cargo de distintos proyectos como la construcción de puentes, diques, carreteras y fundó muchos templos en las provincias. El sintoísmo mantiene su posición en la sociedad japonesa, por lo que se va a crear una oficina especial, el Departamento de los Rituales, que se encarga de vigilar que se cumplan las condiciones necesarias en las ceremonias. Como parte de esta política de promoción del sintoísmo, la familia Fujiwara manda construir el santuario de Kasuga el que los fieles fueron depositando faroles en honor a los kami, por lo que en la actualidad se conservan unas tres mil linternas que son encendidas un par de veces al año. La arquitectura de estos santuarios sufrió en parte las consecuencias del auge de la otra religión, los edificios que forman parte del santuario de Kasuga Taisha adaptaron las características de la arquitectura budista, como la curvatura de los tejados o la pintura recubriendo parte de los muros o de las columnas, pero continúan presentes las legendarias disposiciones sintoístas, ya que se trata de edificios elevados, con cubiertas de paja y paredes de madera sin yeso.

La influencia continental es muy fuerte y se ejerce en el campo político, cultural, social y religioso, aunque es también el momento en que comienza a florecer la cultura japonesa; ya que no hay que olvidar que todo este cúmulo de elementos foráneos fueron seleccionados y adaptados a las costumbres y tradiciones japonesas. A través de China y de sus contactos comerciales establecidos por la Ruta de la Seda, llegan objetos e influencias estilísticas de otros países tan lejanos como Persia, la India o Irán. Los emisarios que conformaban las embajadas japonesas en el extranjero eran personas cualificadas, que pretendían ampliar sus ya elaborados conocimientos. Pero esta influencia exterior era a su vez canalizada a través del control que se ejercía en los talleres imperiales, que eran el principal núcleo artístico del país, lo cual pudo contribuir a la elaboración de un estilo nacional.

Otra importante característica de esta fase, además de la construcción de la capital y el sistema de gobierno siguiendo el modelo chino, consiste en el auge de la arquitectura religiosa, parece que los templos budistas pretenden competir en importancia con los construidos en China. Durante el reinado del emperador Shomu, entre los años 724 y 749, se alcanza el apogeo de la civilización Nara, ya que se hace patente el apoyo del budismo, mediante la aprobación de un decreto en el año 741 por el que se debía levantar un monasterio masculino y otro femenino en cada provincia, decisión similar a la adoptada con anterioridad por su abuelo, el emperador Temmu, aunque en mayor escala, ya que Temmu sólo promovía la construcción de capillas. Todos los templos periféricos estaban sujetos a la autoridad religiosa que se ejercía desde el monasterio principal, el Todai-ji. Los monasterios budistas no eran meros núcleos religiosos, sino que también tenían la función de ser los vehículos de transmisión de

la cultura, eran los centros del saber de aquel momento, de ahí las pretensiones del emperador por distribuir a los monjes por todo el territorio. Esta tarea comenzó con el rápido traslado a la nueva ciudad de otros templos levantados en anteriores núcleos de población, entre ellos el Daian-ji, cuyo antiguo emplazamiento se encontraba en Fujiwara, el Yakushiji, y el Ganko-ji, que fue el templo de Asuka-dera.

Estatua de Gyōki en Kōbe, Japón

El Kofuku-ji era el templo privado de la familia de los Fujiwara, el clan más influyente del período. Cuando la Corte se traslada a Nara hicieron lo propio con su templo y Fujiwara Fuhito (659-720) mandó su construcción en la nueva capital, ocupando una gran extensión de terreno en la zona este, próxima a las laderas de las montañas, las obras se prolongaron entre los años 710 y 730. El monasterio estaba compuesto por tres salas de oro, de las cuales el kondo principal se encontraba aislado presidiendo el claustro; y en el flanco oriental se erigió una pagoda de cinco pisos, que ha sufrido numerosas restauraciones. Entre el resto de las construcciones destacaba un pabellón octogonal, que fue construido en el año 721, tras la muerte del fundador, con el fin de guardar su memoria, seguía una tipología de planta centralizada que se había inaugurado a principios de siglo con la Sala de los Sueños o Yumedono del Horyu-ji- Aunque del conjunto arquitectónico son pocos los restos que se remontan a la época Nara, sí que se ha conservado buena parte de su decoración escultórica. En el kondo oeste se alojaron un grupo de unas 27 estatuas, de las que hoy sólo se veneran las seis imágenes que han sobrevivido del grupo compuesto por los Diez Discípulos de Shaka y las efigies que representan a los Ocho Guardianes de la fe, todas ellas ejecutadas mediante el procedimiento de la laca seca y bajo la supervisión del Shogun Manpuku, un experto *busshi*, que concluiría el conjunto hacia el 734. E cree que el emperador Komyu las mandó a realizar para proteger el descanso del alma de su madre, Tachibana Michiyo.

La representación artística más característica del período Nara es la escultura, se desarrollan nuevas técnicas como son el barro o la laca, junto a las ya existentes que eran la madera y los metales. El éxito de los nuevos procedimientos fue motivado por la aportación de mayores avances para la obtención de cualidades más expresivas, se pretende una apariencia más humana y unos rasgos más reales, por lo menos para la representación de deidades menores o personajes importantes, ya que las imágenes de más alto rango tienen que mantener un cierto distanciamiento. La técnica de la laca seca, dakkatsu kanshitsu, se introdujo desde China en el siglo VII, requería una armadura de madera y un molde de barro sobre el que se van superponiendo capas de tejidos, principalmente cáñamo, y de laca que otorgaban cierta rigidez a la escultura pero que a la vez permitían una mayor riqueza de volúmenes, precisión y un aspecto muy veraz. Una vez terminado todo este proceso se retiraba la estructura de barro de su interior, obteniendo una escultura ligera, se procedía a ejecutar los pequeños detalles mediante una masa compuesta de serrín, polvo de arcilla, incienso y harina, el acabado final se obtenía mediante la policromía. El mayor problema que presentaba esta técnica era su elevado coste, por lo que también se alternaba con las imágenes de barro, que resultaban algo más económicas.

El descubrimiento de una mina de cobre en el año 708 en la provincia de Musaschi, tuvo consecuencias inmediatas, un cierto auge en el desarrollo económico y el aumento de la producción de estatuas de bronce. Esta gran oportunidad no fue desaprovechada y el emperador Shomu, como ofrenda religiosa tras el voto que hizo ante las amenazas de un brote epidémico de viruela que atemorizó a la población, aprobó un edicto en el año 743 para la ejecución de la enorme escultura del Buda Rushana, o Vairocana, que se conoce en japonés como Daibutsu, “El Gran Buda”.

Los primeros trabajos de esta monumental escultura de dieciséis metros de altura se comenzaron en la ciudad de Shigaraki, donde el emperador poseía una residencia; pero como la obra ocasionó graves problemas técnicos, ya que se realizaron un total de ocho vaciados y el trabajo estuvo parado durante largas temporadas, se optó por trasladar los talleres hasta Heijo en el año 745, momento en el que se depositó la responsabilidad de la obra en un experto broncista de origen coreano llamado Kuninaka-no-muraji-Kimimaro. Para llevar a efecto la estatua fueron necesarias más de cuatrocientas toneladas de bronce y dieciséis de oro, los costes de esta escultura fueron muy elevados, pero incluso el propio Buda Rushana contribuyó a su ejecución, por lo menos esa fue la opinión del emperador Shomu, cuando en el año 749 se descubrió una veta de oro en el norte de la provincia de Mutsu, nueve meses antes de concluir el vaciado. Con anterioridad, se ideó el edificio que iba a albergar al Gran Buda en el Todai-ji, se trataba de una sala enorme, con casi cuarenta metros de altura, y muy colorida: sus paredes eran blancas, las tejas verdes y los pilares estaban lacados. El nueve de abril del año 752 tuvo lugar la consagración de la estatua, conocida como la ceremonia de "apertura de los ojos", se encargó a un clérigo de la India la acción de pintar las pupilas del Buda otorgándole de manera simbólica la vida, a ambos lados se dispusieron dos bodhissatvas y en los ángulos era custodiada por los Cuatro Reyes Guardiantes. La ceremonia de inauguración fue presidida por la emperatriz Komyo, hija del emperador Shomu el cual había abdicado en el 749, estuvo acompañada por toda la familia imperial, personalidades del gobierno y unos diez mil monjes budistas procedentes de todo el territorio y el continente.

Emperatriz Komyo 光明皇后 lavando la espalda de un mendigo lisiado, encarnación de Buda Amitābha.
Grabado en madera pintado, por Utagawa Kuniyoshi, 1852 (36 x 24,9 cm).
Se conserva en el Museo Británico, Londres

La emperatriz había inaugurado la era Tempyo Shoko, de la "Paz celestial y victoria del budismo" y desde luego que fueron unos años de apogeo religioso, desde el resto de Asia se volvía la vista hacia Japón. Hay quien considera que este apoyo fue consecuencia de un momento de inestabilidad política, que propiciaría las revueltas en las provincias. La solución del emperador consistiría en establecer una causa común que otorgase una mayor unidad, por lo que se acude al budismo y al establecimiento de templos en todos los distritos, propuesta que ya había triunfado en China durante el reinado de la emperatriz Wu, a finales del siglo VII. Estas circunstancias vendrían a explicar el extraordinario suceso que protagonizó el emperador Shomu cuando en el Todai-ji se declaró sirviente de los tres tesoros budistas: la ley, la enseñanza y la vida monástica, una adhesión tan firme a un dogma religioso no se vuelve a repetir nunca en la larga historia de la dinastía imperial japonesa. Todo este proceso de auge budista apoyado por la institución imperial, se basaba en las doctrinas proclamadas por la secta Kegon.

El inmenso conjunto del Todai-ji ocupaba una extensión de terreno similar al palacio imperial y estaba compuesto por numerosas puertas, salas, templos menores y dos grandes pagodas de siete pisos que rondaban los cien metros de altura y estaban delimitadas por sus propios claustros. Durante el enfrentamiento bélico entre los Taira y los Minamoto en 1180, los monjes se mostraron partidarios de los Minatomo, y las tropas lideradas por Taira Shigemori incendiaron el Todai-ji, quedando destruido casi todo el conjunto que fue restaurado tras la victoria de los Minatomo; aunque durante el período de anarquía que acotó a Japón en el siglo XVI volvió a sucumbir.

De la escultura que se conserva en la actualidad sólo es original del período Nara el pedestal decorado con pétalos de loto, en ellos se conservan grabadas ocho escenas budistas que pueden ilustrarnos el aspecto que tuvo la gran estatua antes de ser rehecha. El salón que albergaba a la escultura, el Daibutsuden, sobrepasaba en tamaño a cualquier edificio chino. Las técnicas arquitectónicas han experimentado un considerable avance que permite realizar un edificio de madera que podría superar los 140 metros de anchura, para lograr este objetivo era fundamental establecer un buen sistema de soportes que pudiesen sostener la pesada cubierta de tejas. Pero tras la reconstrucción sus dimensiones se vieron considerablemente disminuidas, aún así, continúa siendo el edificio de madera más grande del mundo. La restauración fue encomendada al monje Chogen que l lleva a cabo siguiendo un estilo que no es habitual en Japón, el "estilo indio" o tenjiku-yo que se caracteriza por el uso de unas columnas altísimas y un complicado sistema de soportes para el tejado. Esta sala se perdió en época de los Tokugawa y la que actualmente se conserva fue edificada a principios del siglo XVIII.

De frente a la puerta del Daibutsuden se colocó una linterna realizada en bronce de grandes dimensiones, por tanto, muy acorde con el edificio y la escultura. Las puertas del farol aparecen ilustradas con unas exquisitas representaciones en relieve de músicos y leones, que representan la influencia ejercida por el estilo de la China Tang.

Como parte del conjunto templario del Todai-ji se construyó el almacén conocido como Shosoin, un único edificio compuesto por tres bloques unidos que se elevan un par de metros por encima de nivel del suelo mediante cuarenta pilares. En las dos habitaciones de los extremos se utiliza el sistema constructivo denominado *azekura* que se basa en una estructura de troncos de madera, cortados en secciones triangulares, en la que se superponen unos sobre otros y que proporciona tal grado de solidez que fueron innecesarias las columnas y paredes en su interior. En Shosoin se conservan unos diez mil objetos de los que la mayor parte, más de seis mil, pertenecieron al emperador Shomu y fueron donados en el año 756 por su viuda, quizá continuando con la tradición de deshacerse de los bienes que pertenecieron al muerto, entre ellos había armas, ropas, objetos de culto, espejos, instrumentos musicales; además de mapas, medicamentos, documentos y máscaras de madera y lacas pertenecientes al género de la danza gigaku. Muchos de estos objetos eran importados. Desde el Asia occidental llegaron vasos de vidrio y la técnica de la cerámica vidriada que surge en Japón a fines del período Asuka. Las cerámicas de época Nara suelen estar basados en una decoración tricolor, a base de barniz verde, amarillo y blanco. También se almacenaron en esta sala todos los instrumentos rituales que se utilizaron durante la ceremonia de apertura de los ojos. Se trata de una construcción muy bien aislada que estuvo sellada y custodiada durante muchos años por lo que se ha conservado en muy buen estado. Entre todas las cosas allí guardadas había algunas procedentes de otros países muy lejanos, que van a influir en la elaboración de muchos de los motivos decorativos que se repiten en otras obras japonesas, como por ejemplo la decoración típica de arabescos propia de la zona de Irán, influencias que llegan a Japón a través de las rutas comerciales que controlaba China.

Otra importante muestra de las obras escultóricas del período Nada está constituida por las catorce imágenes conservadas en el Hokkedo Sangatsu-do ("La sala del Loto" o "del Tercer Mes"), que es uno de los templos menores que componían el conjunto del Todai-ji, pero que surgió remodelaciones durante el período Kamakura. La estatua que preside esta sala conocida como el Kannon Fukkenjaku, es un bodhissatva muy caraterístico por sus ocho brazos con los que sujeta una cuerda con la que pretende capturar las almas de los fieles. Esta obra realizada mediante el procedimiento de la laca seca se fecha hacia el 746 y se atribuye a Kimimaro, responsable del Daibutsu, por lo que podría ayudarnos a conocer las características de la desaparecida imagen del Gran Buda. Priman los detalles lineales como puede observarse en la forma de marcar los ojos o los labios.

En los edificios del Toshodai-ji prima el carácter horizontal, que es subrayado por la utilización de tejados bajos, aunque en la mayor parte de los casos han sufrido modificaciones con posterioridad. El conjunto monástico no se concluye hasta el siglo IX. La personalidad del monje Ganjin ha sido transmitida a través de los textos de la época, pero también conocemos su aspecto físico gracias a una escultura ejecutada a finales de siglo, mediante la técnica de laca seca, y que se atribuye a algunos de sus discípulos. Con ella, se inicia el género del retrato, Ganjiun está sentado en meditación con gran naturalismo, este carácter extraordinariamente real, inspirará a artistas posteriores, sobre todo en la época Kamakura.

La decoración pictórica está representada durante el período Nara por las ilustraciones de los textos sagrados que se ejecutan sobre un soporte de formato horizontal, que constituye un particularismo propio de Japón que se conoce como *emaki-mono*, las escenas se desarrollan en el espacio apaisado que resta en el rollo después de escribir el correspondiente sutra. También resultan de gran interés las pinturas que decoran los instrumentos musicales,

principalmente los laúdes, en los cuales se representan algunas escenas paisajistas en las que la figura humana es relegada a un segundo plano, apreciándose claramente la influencia china. La temática religiosa continúa siendo la predominante, destacan las representaciones del Kichij-ten, que era la diosa de la felicidad y de la belleza, por lo que proporcionaba fortuna a aquellos que se arrepentían de sus pecados. Los orígenes de esta iconografía se vinculan con la India, desde donde pasó a China formando parte del panteón budista, en Japón su culto fue promovido a partir del año 767, coincidiendo con el segundo reinado de la emperatriz Koken. Fue una iconografía muy difundida de la que se conserva alguna escultura, pero la representación más hermosa es una imagen pintada sobre cáñamo, que se ha conservado en el Yakushiji.

Emakimono. *Genji monogatari: Miotsukushi*, detalle central de la pantalla izquierda de un par de pantallas séxtuples de Sōtatsu, color sobre papel dorado; en el Museo de Arte Seikado Bunko, Tokio

El período Heian (794-1185). El momento de la renovación

Los monasterios budistas se habían convertido en importantes núcleos de poder que se involucraban en las tareas del gobierno poniendo en peligro la autoridad imperial. La situación se precipitó hacia el año 760 por la relación que mantuvo la emperatriz Komyo con el monje Dokio, que llegó a ser nombrado Ministro del Estado. El creciente poder de Dokio provocó el pánico en la corte y la emperatriz tuvo que sufrir un destierro. Por esta causa se tomó la determinación de apartar a las mujeres del trono imperial, norma que se ha seguido salvo en dos excepciones.

Entre todas las familias nobiliarias asentadas, la que va adquiriendo más fuerza y destaca es el clan de los Fujiwara, que alcanzó una posición de supremacía que se basaba en la adquisición de muchos terrenos y en el establecimiento de relaciones de parentesco con la familia imperial, como la poligamia era una práctica habitual muchas mujeres de la familia Fujiwara contrajeron matrimonio o fueron concubinas de los sucesivos emperadores, situación que permitía a este clan ejercer un poder muy efectivo que les lleva a ocupar los más altos cargos del estado como era el de regente durante la minoría de edad del emperador, que en muchas ocasiones poseía sangre Fujiwara, o también podían hacerse con los principales puestos ministeriales. En estos años de dominio Fujiwara las artes plásticas y literarias brotaron con gran fuerza, se promovieron muchas obras arquitectónicas y los templos fueron ricamente decorados. Durante el siglo X y buen parte del XI, esta familia dominará el panorama histórico japonés, salvo en las provincias más alejadas de la capital donde era muy difícil mantener el orden por lo que fueron surgiendo otros núcleos de poder, que apoyados mediante el surgimiento de una clase guerrera y bajo la protección de fuertes clanes ponen en práctica el sistema de vasallaje, llegando a agrupar grandes extensiones de terreno que custodiaban con fuertes ejércitos compuestos por samuráis, hombres que servían fielmente a su señor, la lealtad por encima del bien personal.

La posición con respecto al continente asiático revela un cierto alejamiento de China sobre todo a partir del siglo IX, momento en que se rompen todas las relaciones oficiales y, a partir del 838, dejan de enviarse misiones japonesas. La dinastía Tang había caído y China no era un lugar seguro, pero además los japoneses ya no necesitaban con tanta intensidad el modelo artístico y cultural del continente, aunque distintos objetos continúan llegando a las costas japonesas, ya que el lujo chino seguía siendo muy codiciado en la corte.

La nueva ciudad localizada en la región de Yamashiro, al igual que Nara, también mantenía el modelo chino del plano en cuadrícula, sobre una extensión cuadrangular de 4,5 por 5,2km, en esta ciudad son poco los elementos nuevos, la diferencia fundamental consiste en el menor número de templos construidos dentro de los límites de la ciudad, ya que fueron solo dos y se localizaban en la zona sur, bien alejados del palacio. El centro urbano estaba rodeado por una muralla que englobaba el recinto imperial situado en la zona septentrional, donde se construyeron muchos edificios, algunos se mostraban herederos de las construcciones civiles chinas, mientras que en otros se presenta

elementos típicamente japoneses como son los tejados de paja, las paredes de madera en vez del uso de argamasa o arcilla, o la preferencia por el uso de la madera como base para los edificios, en vez de la piedra. Al sur del conjunto se sitúan el jardín y el estanque, espacio dedicado a la relajación y evasión. Aunque no se ha conservado ninguno de los edificios originales del palacio imperial, en la actualidad podemos observar la fiel recreación efectuada durante el período Edo, de dos edificios: el Seiryoden, residencia privada del emperador, y el Shishinden, la sala destinada para las audiencias oficiales, que es un edificio enorme elevado sobre el nivel del suelo y cubierto por un gran tejado de corteza de ciprés. La austeridad reemplaza a la riqueza predominante durante la fase anterior.

En el ámbito religioso un cambio muy importante se materializa cuando llegan a Japón dos nuevas sectas budistas que, al principio, lograron mantenerse al margen de las cuestiones políticas. El monje Saicho (767-822), también llamado Dengyo, recibió su primera formación en los conventos de Nara, pero decidió apartarse del corrupto clero de la capital y se retiró al monte Hiei, cercano a la zona que pocos años después se convertirá en la ciudad de Heian, proclamando entre su comunidad la lealtad a la autoridad imperial. En el 805 se obtuvo el beneplácito del emperador para fundar la secta Tendai, la "plataforma celestial", que aglutinaba en su seno muchas de las doctrinas que habían sido postuladas por otras sectas, y cuyo texto esencial era el Sutra del Loto. Saicho fue condecorado con el título de Daishi, "gran maestro", y estableció la sede Tendai en el monasterio de Enryaku-ji situado en el monte Hiei. La secta adquirió gran prestigio y, poco a poco, fue desplazando a las ya existentes en Nara. En un viaje a China en el 804 el cual viajaba el monje Kukai (774-835), conocido como Kobo Daishi, allí entró en contacto con nuevos planteamientos religiosos de carácter esotérico y tras su vuelta, organizó la secta Shingon, "la palabra verdadera".

Estatua de Kukai del templo Zaigaji

El siglo IX es el idóneo para desarrollar la arquitectura religiosa de Japón. Durante este siglo la cultura china ya se había asimilado, por lo que se procede a una elaboración más particular. Los pocos edificios religiosos que se construyen dentro del perímetro de la ciudad mantienen las características esenciales del período anterior basados en esquemas regulares y simétricos. Junto a la entrada sur se dispusieron el Saiji y el To-ji, este último templo se convertiría en seminario de la secta Shingon, conocido como Kyugokuko-ji, del cual se ha conservado la sala de lectura donde 21 esculturas invadían todo el interior.

Mientras que la tradición arquitectónica, propia de la fase anterior, se mantenía en los edificios de la capital, una nueva tipología se desarrollaba en las construcciones de las montañas manifestando ciertas diferencias. Los principales templos budistas se concentran en un espacio en el que resulta muy complicado mantener los principios heredados de la arquitectura china, situación que va a provocar algunos cambios arquitectónicos. Ya no se mantienen los planteamientos simétricos en los monasterios porque no es posible, se tienen que adaptar a la orografía por lo que priman los planos irregulares en cuanto a la distribución de los edificios, además asistimos a una innovación estética ya que se busca una fusión con el paisaje circundante. Los edificios son de menores dimensiones, respondiendo a una escala más humana, y pretenden vincularse con el medio, característica heredada de la arquitectura sintoísta, al igual que la tradición de elevarlos mediante pilares sobre el nivel del suelo y el uso de corteza de ciprés para cubrir los tejados, medida que resulta más efectiva para soportar los rigurosos inviernos de la montaña, ya que como aislante es mejor la corteza de las tejas.

De la primitiva etapa Heian han llegado hasta nosotros, tras sufrir un incendio a mediados del siglo XV, la sala de oro y la pagoda del Muro-ji, templo vinculado con la secta Shingon, emplazado en un bosque.

El conjunto estaba compuesto por unas cuarenta construcciones a las cuales se acedía mediante un recorrido agreste muy apropiado para la relajación y meditación. Los edificios son de escala pequeña y los espacios interiores son oscuros, el kondo se divide en dos partes, ya que una zona está reservada para los monjes y otra para los fieles, en él se custodiaba una imagen de Sakyamuni. La pagoda del Muro-ji es una construcción muy esbelta, aunque de escasa altura, en la que ya no existe la marcada reducción en el tamaño de las sucesivas cubiertas.

En el año 816 el monje Kukai inaugura al sur de Osaka el templo del Monte Koya, conocido como Kongobu-ji, sede de la secta Shingon. Allí se localiza una de las típicas *tah-to*, una variante de la pagoda que fue introducida por las nuevas sectas, esta obra fue realizada entre el 1222 y el 1224. El edificio consta de una plataforma elevada de madera que sirve de base para una sala cuadrangular, la cubierta de este pabellón se remata mediante una estructura semiesférica que recuerda a las stupas indias, sobe la que se dispone un tejado cuadrado. La unión de estas dos figuras geométricas está cargada de simbolismo, por un lado, la esfera representa el movimiento solar, mientras que el cuadrado se refiere al mundo terrenal, según la orientación de los puntos cardinales. Pero es una solución que no disfrutará de gran acogida.

El Enryaku-ji due el santuario principal de la secta Tendai, era un gran complejo que englobaba unos tres mil edificios distribuidos por la montaña Hiei. Su proximidad con la capital provocó en algunos casos enfrentamientos entre los monjes-guerreros y los ejércitos de la ciudad, como consecuencia de estas malas relaciones con la autoridad civil, el templo fue incendiado en el siglo XVI, su sala principal se reconstruyó siguiendo los planteamientos originales, en el siglo XVII. Por lo general, los templos de estas sectas con el tiempo fueron abandonando los difíciles asentamientos en las cumbres montañosas y se asentaron en las proximidades de los centros urbanos para así facilitar el acceso a los fieles.

El emperador Shirakawa abdica en el año 1086 inaugurando la costumbre de establecer el gobierno desde el retiro espiritual que les proporcionaba el convento, aunque sabemos que este acto no respondía a motivos religiosos. No queda ninguno de los templos en los que los emperadores se retiraron. Los restos del Hosho-ji demuestran que se organizaban en torno a un jardín con un lago. Durante este período las donaciones a las instituciones religiosas se incrementaron, fenómeno que se tradujo en un aumento de las obras escultóricas y en una mayor riqueza arquitectónica.

Fujiwara Michinaga fue la figura más importante en la corte entre el año 995 y hasta su fallecimiento en 1027. Construyó el monasterio del Hojo-ji dedicado a la divinidad Dainichi (Vairocana) que no se ha conservado, pero que según las descripciones pudo ser uno de los templos más exuberantes del momento, que vendría a contrastar con la arquitectura religiosa de montaña que en el primer momento Heian caracterizaba por los edificios pequeños y no muy suntuosos. En el Hojo-ji la biblioteca y la sala de la campaña se localizan por delante del kondo, pero estos cambios en la disposición de los edificios, no tuvo mucho éxito y pronto se vuelve al sistema tradicional que era mucho más sencillo y seguro, ya que al separarse más los edificios los riesgos en los incendios se reducían.

El profesor de la Universidad de Columbia, Paul Varley, señala que en la época Fujwara se caracterizaba por la suavidad, accesibilidad y “feminidad”, mientras que la época anterior, conocida como Jogan, era adusta, esotérica y “masculina”, estas características son fácilmente identificables en una de las pocas obras de arquitectura religiosa que han sobrevivido de este período Fujiwara: el Byodoin en Uji. Este lugar era una residencia nobiliaria, perteneciente a esta poderosa familia, y que en el 1053 se transformó en un complejo religioso que pretendía reproducir el paraíso de la Tierra Pura.

Junto al lago se dispuso la famosa sala del Fénix, Hoodo, un edificio de planta cuadrangular que se abre con dos corredores de doble altura, se aprecia claramente un juego de volúmenes mediante los tejados dispuestos a diferentes niveles, el conjunto destaca por sus elegantes y ligeras proporciones, y por la riqueza de los elementos decorativos que recubren su interior.

La elegancia del estilo arquitectónico representado por el Byodoin se plasma durante el siglo XII en la construcción del santuario sintoísta de Itsukushima, bajo el patronato de la poderosa familia Taira, se levantó sobre un santuario anterior, del siglo VI. Pero tras un incendio en 1548 se reconstruye, siguiendo los principios arquitectónicos del período Heian final, aunque también se añadieron elementos nuevos. Está bañado por las aguas del océano y se

puede llegar en barco a través de la puerta de madera, *torii*, que surge entre las aguas y que fue realizada a finales del siglo XIX. Los edificios se sustentan mediante unas plataformas, que los elevan sobre el nivel del agua, y responden a las características generales de la arquitectura Heian.

EL aumento de cultos con las nuevas ideas religiosas de las sectas provocó que en muchos casos se erigieran edificios específicos para guardar el culto de una determinada deidad, existieron salas para las representaciones de los mandalas, Mandarado, o para albergar la escultura de Amida, Amidado. Los nuevos cultos requerían un espacio más grande y diáfano para acoger a los fieles y poder celebrar los rituales, por lo que las salas son mayores, el espacio para el altar se reduce y se coloca contra la pared.

Aunque casi no quedan ejemplos de la arquitectura civil se conoce muy bien gracias a las representaciones pictóricas. Además, se piensa que los prototipos de las cómodas viviendas japonesas continuaron vivos durante el período de mayor influencia continental, pero a partir de este momento las residencias aristocráticas incorporan al característico jardín, siguiendo el modelo chino, como un elemento primordial. En la fase más tardía se desarrolla el prototipo de vivienda conocido como *shinden-zukuri*, consta de una estructura principal para la familia orientada al sur y se une con otros edificios mediante unos pasillos porticados, que protegen al propietario de las inclemencias del tiempo durante las visitas a las habitaciones de sus esposas, la disposición de estas construcciones siempre mantenía la característica simetría china. Este estilo se basa en estructuras de un solo piso que se levantan unos centímetros sobre el nivel del suelo, en el interior las habitaciones se organizan con paneles y puertas móviles, que se realizaban con materiales muy ligeros, como el papel de moral, que permitían modificar los espacios interiores, los suelos de madera se cubren con esteras, de entre los pocos muebles no faltaba una pantalla tras la cual se ocultaban las mujeres de los invitados.

Templo Byodoin

Durante los siglos de dominación de los Fujiwara las artes viven un momento de apogeo, tal como testimonia una de las residencias de esta familia, el conocido Bydoin en Uji, que ha conservado parte de su aspecto original porque Fujiwara Yorimichi (992-1074) la convirtió en un templo. El edificio nos permite conocer uno de los mejores ejemplos de la arquitectura palaciega del momento Fujiwara, estas residencias suburbanas permitían a su propietario huir de las incomodas ciudades. En estos edificios se utilizaron tejas para cubrición y las superficies de madera fueron encaladas. Estas características de las viviendas nobiliarias son distintas a las que vemos en la construcción del palacio imperial, en el que primaba la madera vista y los elementos vegetales en los tejados. Se pretende una integración del espacio interior de los edificios con el jardín, que la naturaleza entre en las viviendas mediante las paredes y paneles móviles.

Desde los siglos VII y VIII la jardinería japonesa había comenzado su desarrollo, siempre vinculado con la arquitectura residencial. Se pretende recoger un fragmento de la naturaleza entre los límites del palacio, en sus diseños se procura obtener un reflejo del paisaje. Casi todos los elementos que componen el jardín pueden ser explicados según la filosofía o la mitología, la creencia china de que existía una isla en medio del mar, poblada por hombres que conocían el secreto de la inmortalidad cautivó también a los japoneses, que organizaron expediciones para intentar dar con ellas, esta tierra imaginaria descrita por la leyenda fue recreadas en algunos de los estanques y lagos de las villas suburbanas. A través del budismo llegaron ciertas ideas cosmológicas que repercuten en la jardinería, por ejemplo, la idea del monte Sumeru como el centro del universo a veces aparece reflejada en los jardines japoneses; aunque la idea del cosmos aplicado a los jardines y al urbanismo se debe a la geomancia china, estableciendo su

orientación y distribución. Se pretende establecer una armonía con la naturaleza, concepto heredado del animismo sintoísta por el cual se entendía que los kami podían residir en plantas y objetos inanimados, como las rocas. Esta es una mínima porción de interpretaciones, que pueden dar una idea aproximada de la enorme complejidad que rodea a la jardinería japonesa, y así descartar cualquier referencia a este "arte" como una forma de decorar un espacio más, ya que no consiste simplemente en colocar cuatro rocas y un par de plantas, sino que es el fruto de un proceso de reflexión y estudio, que además de provocar el goce estético puede simbolizar el reflejo del cosmos.

Desgraciadamente, la conservación de los jardines en su estado natural es una utopía, ya que se encuentran sujetos a los condicionantes del crecimiento y muerte, propios de una materia viva. Pero a través de las descripciones literarias y de la pintura podemos obtener una idea aproximada de cómo eran algunos de estos jardines. Durante el período Heian desempeñan un importante papel los diseños con pequeñas montañas, el estanque con su isla y los ríos con sus puentes, y se edifican pequeños pabellones para la pesca. Los jardines japoneses combinan los elementos de la naturaleza con el fin de producir un efecto estético, se reproducen visiones idílicas capaces de transmitir fuertes emociones que los cortesanos plasmaban en los textos de las poesías que redactaban y luego leían en voz alta, este tipo de reuniones poéticas eran muy habituales en estos espacios de recreo. El jardín del período Heian se desarrolla a partir del agua, se piensa que los jardines de este período eran disfrutados desde las barcas, ya que responden a unos diseños dinámicos y para encontrar el mayor número de perspectivas el mejor lugar para la contemplación era desde el lago.

El material predominante en la escultura del período Heian es la madera, los bronces y la arcilla sin cocer se abandonan y la escultura mediante laca es muy escasa. La madera era una materia prima que estaba al alcance de todos los templos, ya que se localizan en las montañas, además es un material barato y hay que tener en cuenta que estos monasterios no poseen muchos recursos económicos ya que no cuentan con el patronato de los nobles. En esta primera etapa no se pretende plasmar el realismo de la época anterior, ni tampoco la suntuosidad y el esplendor, por lo que estas esculturas no suelen recibir la rica policromía que caracterizaba a la estatua anterior, sino que la pintura se reduce a ciertos detalles, predominando la materia en su estado natural. Algunos autores pretenden vincular el uso de la madera con un auge de los cultos sintoístas.

Todos estos rasgos se pueden vincular con un estilo artístico ampliamente difundido en China e India. De este último país también se ha heredado la sensualidad que impregnaba muchas de sus obras. Desde china se importaban, para abastecer a la corte japonesa, esculturas en madera de sándalo, que suelen ser talladas en un solo bloque. La madera permite mayores calidades escultóricas que el bronce, ya que los artistas pueden introducir una mayor individualización. Además, hay que señalar que, en el año 789, la labor artística deja de estar controlada, ya que desaparece la oficina gubernamental, que se había creado en la fase anterior.

La primera fase de la época Heian suele denominarse como período Jogan, es un momento en que se produce una ruptura con el estilo anterior, por algunos denominado Tempyo, y se elaboran unas esculturas fuertes y algo desproporcionadas, aunque no es algo totalmente novedoso ya que en el Toshdai-ji, pervive durante los primeros años en Heian. A estas características parece adaptarse la escultura del Buda Yakushi Nyorai del Jingo-ji, templo de la montaña en la zona de Kyoto, por su austeridad observamos que algo está cambiando, los pliegues de la ropa siguen un ritmo muy abstracto, se abandona el estilo Nara en pro de una mayor espiritualidad retomando un lenguaje más antiguo, como indica su postura rígida, que se adapta al único bloque de madera en que fue tallada. Son figuras corpulentas, en las que destaca su voluminosa cabeza, labios sensuales y los ojos casi cerrados expresando una mirada poderosa. Los diseños de olas en los paños son característicos de esta fase Jogan, herederos de las esculturas del Toshdai-ji.

Entre la iconografía habitual durante el período Heian destaca el culto al bodhisattva Kannon Senju, que posee mil brazos, ser que su culto es habitual porque mantiene reminiscencias con los cultos sintoístas, también en este momento encontramos representaciones de los Reyes de la Luz y la Sabiduría, Myo-o, divinidades de origen indio que luchan contra los pecados o deseos terrenales, siendo el más importante Fudo que se representa envuelto en llamas que surgen por detrás de su cabeza y sosteniendo sus armas, una cuerda y una espada.

Como representación de la escultura del período de auge de los Fujiwara destaca la imagen de Amida que se rinde culto en la sala del Fénix del Byodoin. Esta imagen en madera representa la dulzura y delicadeza tan característica de este momento, fue realizada por Jocho, el escultor más importante de esta etapa, que trabajó para Fujiwara Yorimichi, ya que bajo el patrocinio de esta familia estuvo empleado su padre, Kosho. Para realizar esta obra Jocho

recurrió a una técnica que consiste en trabajar con varios bloques de madera que después se ensamblan, procedimiento que se conoce como *yosegi* y que permitía una mayor libertad en la expresión que cuando se trabaja sobre un gran bloque, además suponía una organización corporativa repartiendo el trabajo entre los escultores del taller, tarea que sería supervisada en última instancia por Jocho. Ya no existen concesiones a la monumentalidad china, es una obra muy bien proporcionada que se equilibra mediante una composición triangular y un nuevo canon que otorga estabilidad a la obra; además en sus esculturas Jocho insiste en el carácter tridimensional. Este artista es el representante del estilo conocido como *Wa-yo* o estilo japonés. En los muros de Byodoin pequeñas figuras de bodhissatvas dispuestos sobre nubes acompañan a Amida en su descenso hasta la tierra de los fieles. El taller de Jocho fue heredado por su hijo Kakujo, por lo que su estilo y su técnica de trabajo tuvieron una gran acogida en los años posteriores, siendo muy pocas las novedades, ya que se repetían los prototipos creados por el maestro.

Yakushi Nyorai, siglo IX, Templo Shin Yakushi-ji

Al nordeste de Japón se estableció una pequeña corte en la ciudad de Hiraizumi, prefectura de Iwate, bajo el control de unos parientes de los Fujiwara. En esta ciudad floreció en el siglo XII una refinada cultura, no en vano era una región rica que contaba con importantes minas de oro. Allí se erigió en el año 1124 el templo Chuson-ji del que se ha conservado un pabellón cuadrado con cubierta piramidal que estaba dedicado al culto de Amida, por la riqueza de su decoración era conocido como la “Sala de color de oro”, Konjiki-do. Tres de los miembros de esta corte se enterraron en esta capilla que fue ricamente decorada y que se conserva muy bien custodiada, ya que es otro de los Tesoros de la nación japonesa. El bronce, el oro y las incrustaciones de madreperla otorga a este conjunto escultórico una gran belleza. El grupo escultórico está presidido por una imagen de Amida que aparece custodiado por sus bodhissatvas y guardianes.

Los nuevos postulados de estas sectas esotéricas provocan ciertos cambios en el arte. La doctrina de la secta Shingon proclamaba la doble naturaleza de Buda, una terrenal y otra trascendental, a través de las ideas del monje Kukai se establece que el mundo espiritual puede ser representado mediante un diagrama que simboliza el esquema del cosmos, conocido como mandala o *mandara*, y como consecuencia de la doble naturaleza de Buda se diferencian dos tipos: el mandala del diamante o d-el ciclo eterno, Kongokai, que se colocaba a la izquierda del altar, y el del útero o del ciclo material, Taizkai, que se dispone a la derecha, en este último se materializan las distintas facetas de la naturaleza de la flor de loto con ocho pétalos, en cuyo centro aparece Dainichi Nyorai en meditación, y desde aquí se distribuyen las otras imágenes de Budas y de sus bodhissatvas, ente los que son frecuentes los que poseen varios brazos o cabezas. El otro mandala del Diamante está formado por un cuadrado que engloba otras nueve compartimentaciones, en los que se inscriben las representaciones de la jerarquía divina. Estos mandalas son unos esquemas herederos del budismo tántrico, siendo una de las representaciones más antiguas un mandala compuesto por esculturas que se realizó para el To-ji, templo más conocido por el nombre de Kyoogokoku-ji, pero lo que predominan son las pinturas que se hacen para ser colgadas, aunque también existen representaciones murales.

Además de las pinturas de mandalas, existen otras obras en las que se representan a seres feroces con múltiples brazos y cabezas, herederos de la iconografía india, criaturas que eran formas del buda cósmico para asustar y destruir a los enemigos del budismo, como es Fudo, que aparece ataviado con su espada de la sabiduría y la soga, es muy invocado en las oraciones por sus grandes poderes protectores, siendo muy famoso el Fudo Rojo del Myooin, en el monte Kya. En estas obras la libertad del artista se encuentra muy limitada ya que tiene que mantener los cánones

establecidos en la iconografía. Otro género que disfruta de gran difusión en estos momentos es el retrato, ya que los miembros de las sectas religiosas decoraban sus monasterios con las imágenes de los patriarcas y monjes destacados en la comunidad.

Un importante monje de la secta Tendai conocido como Eshin o Genshin (942-1017) predicaba la salvación mediante la fe en Amida sus propuestas son plasmadas en varios libros, principalmente en el Ojoyo-shu, escrito en el año 984, por lo que la devoción hacia esta manifestación budista se extiende por todo el territorio, vinculada con estos postulados de la secta Jodo o de la Tierra Pura. Las ideas de Genshin influyen en el mundo del arte, tanto en la escultura como en la pintura, comienza a aparecer la escena conocida como raigo, que representa la llegada de Amida a la hora de la muerte para llevar a los fieles al paraíso de la tierra pura. Se vivía en una angustia por lo que el culto salvador de Amida era una importante solución. Estas ideas influyeron al final del período Heian a través de la doctrina mappo, que señalaba el año de 1052 como el último día de la Ley Sagrada (un equivalente al Juicio Final del cristianismo), por lo cual se procedió a realizar copias del Sutra del Loto, texto budista muy importante en Japón, y se depositaban estos rollos en objetos de bronce o piedra. En cuanto al soporte, los artistas trabajan preferiblemente sobre papel o seda blanca y los colores se obtienen mezclando los pigmentos vegetales con cola como aglutinante, que permiten unos tonos muy brillantes.

Mandala budista del Buda Vairochana rodeado de ocho adibuddhas y bodhisattvas

La Sala del Fénix del Bydoin conserva en su interior una rica decoración pictórica que repite el mismo tema que representaban las esculturas, la llegada del Buda Amida. En un segundo plano se recrea unos paisajes que han llevado a los investigadores a atribuir estas pinturas al artista Takuma Tamenari, un especialista en pintura religiosa ambientada en paisajes monumentales, pero el estilo de la escuela Takuma se vincula con las influencias chinas y, por el contrario, a partir de este momento el arte japonés evolucionará con un lenguaje pictórico propio. Esta obra se considera como un anticipo de las representaciones del yamato-e, un estilo peculiar que se expresa en las pinturas y rollos ilustrados en los que se presentan escenas urbanas, costumbristas o paisajes que son un testimonio del sentir y del espacio típico de Japón, diferenciándolo del kara-e, estilo chino. Se acuña el término yamato-e para definir un estilo artístico que ya había surgido con anterioridad.

Es muy famoso el tríptico que representa el momento en que Amida desciende de los cielos, entre las nubes y acompañado por su corte de bodhisattvas, para salvar las almas de los hombres. Obras que debió ser realizado a finales del siglo XI o principios del XII por alguno de los monjes del Enryaku-ji en el monte Hiei, pero fue trasladado a Koya. Según la leyenda se pensaba que fue obra del monje Genshin. La imagen de Amida mira directamente al fiel y destaca sobre el resto, no sólo por su tamaño, sino también porque fue dorada utilizando la técnica del *kirikane*, que consistía en aplicar recortes de pan de oro sobre la seda. La imagen de Buda aparece rodeada por toda su corte de bodhisattvas que presentan distintas actitudes, otorgando un gran dinamismo a la escena. En el fondo se recorta un paisaje que parece anunciar el triunfo de este género en los años sucesivos.

En las pinturas de este momento se comienza a apreciar un gran avance estilístico con respecto a las obras anteriores, las figuras dejan de ser esos estereotipos que recordaban a las cuevas de Ajanta y comienzan a mostrar un mayor interés por el naturalismo y la individualización de cada personaje.

Durante la segunda parte del período Heian, a partir del siglo X, asistimos a un momento de madurez para la cultura japonesa. De todas las artes que florecen en el período Fujiwara, la más importante fue la poesía, destacando las composiciones cortas conocidas como waka.

Las obras literarias serán ilustradas y servían de fuente de inspiración a numerosos artistas, dando lugar al nacimiento del yamato-e, el estilo japonés se elaborará a partir de estas pinturas que ilustraban los rollos escritos. En uno de estos libros se narran las Historias del monte Shigi, Shigisan Engi, en el que se recrea la vida u los milagros del monje Myoren y para animar su texto fue acompañado de unas imágenes. Al mismo tiempo asistimos al fenómeno opuesto, ya no es sólo la pintura que acompaña al texto escrito, sino que también comienzan a incluirse poemas en los lienzos pintados, generalmente acompañando a los paisajes y pinturas de otro género que decoraban las viviendas.

Un gran interés despierta los dibujos monocromos, realizados con tinta negra sobre papel, conservados en cuatro rollos, que se han atribuido al monje budista Toba Sojo (1053-1140), aunque por los análisis estilísticos sabemos que participaron varios artistas. Esta colección de dibujos se conoce como Choju Giga, “animales jugando”, ya que, aunque entre estos dibujos encontramos distintas escenas protagonizadas por personas, el conjunto más destacable está compuesto por varias representaciones de animales que se manifiestan adoptando posiciones y situaciones humanas.

Estatua de Kannon Bodhisattva (período Edo, siglo XVII al XVIII, colección del Museo Metropolitano de Arte).
Pintada con el método del kirikane

El período Kamakura (1185-1333). La edad media de Japón

La Edad Media japonesa que se conoce como *chusei*, se desarrolla entre los siglos XII y XVI abarcando los períodos de Kamakura y Muromachi. Una parte de la historiografía señala la característica de que la época medieval, que coincide con el desarrollo del sistema feudal, sufre en Japón una prolongación en el tiempo que retrasa el inicio de la Edad Moderna hasta el siglo XVII, por lo que quedaría determinada como medieval en la época Momoyama y se definiría como Período Feudal Tardío. Como consecuencia se reconoce la existencia de una primera etapa que se denomina Período Feudal Temprano, el cual comprende tres estadios: Kamakura, Nanbokucho y Muromachi.

Por los problemas tanto de política exterior como interior, el poder de los Hojo se fue debilitando, y cuando el emperador Go-Daigo (1288-1339) asciende al trono y decide prescindir de los regentes, por lo que fue enviado al exilio. Pero desde las tierras del sur comenzó a hacerse con buenos apoyos, destacando la ayuda de Ashikaga Takauji (1305-1358), que le permiten recuperar el poder en 1333, aunque sólo de manera transitoria.

Aunque la autoridad gubernativa pretendía romper con las sectas religiosas y controlar la religión como un vehículo de poder, algunos monjes contribuyeron a establecer una serie de cambios para mejorar la vida de la comunidad y se experimenta un movimiento de conversión al budismo por todo el país. Asistimos a la decadencia de las sectas esotéricas cuyos conocimientos sólo eran accesibles para una mínima parte de la población, a partir de este momento el budismo llega de una forma más sencilla a todos los estados de la sociedad. El famoso sutra del Loto y la figura del Buda histórico, Shaka, continuaban vivos a través de las ideas que difundió la secta del Loto creada por el monje Nichiren (1222-1282), se trata de una rama crítica del budismo que se enfrentaba contra las injusticias y la

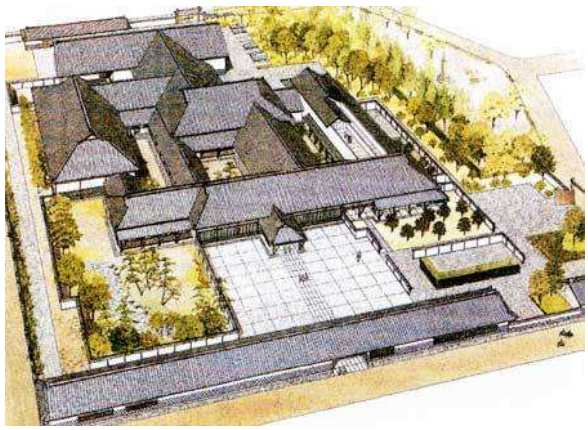
intolerancia de los dirigentes del país, y sugería que todas las desgracias militares eran el resultado de la propagación de falsas doctrinas religiosas. Por estas duras manifestaciones contra los otros sectores religiosos Nichiren fue perseguido y condenado a muerte. Otro personaje destacado dentro del panorama del budismo fue el monje Honen (1133-1212) que se había formado siguiendo los postulados de la secta Tendai, pero se desvincula de esa congregación y va a fundar la secta de la Tierra Pura o Jodo, cuyos monjes predicaban la fe personal y el culto de Amida, el fiel podía conseguir la salvación del alma, y alcanzar el paraíso de la Tierra Pura. Pero no todas las pretensiones de los monjes eran tan trascendentales, por ejemplo, el monje Shinran decide romper con el voto de celibato, por lo que a partir de este momento comienza a aparecer el clero secularizado.

Los cambios en la estructura social y en los dogmas religiosos propiciaron nuevas y diferentes demandas artísticas que se traducen, en el ámbito de la arquitectura, en un interés por la búsqueda de la simplicidad y la sobriedad. Como resultado final se aprecia el predominio de una elegante sencillez que aumenta la monumentalidad de estas obras. En las viviendas de los grandes señores se desarrolla una nueva tipología en la que desaparecen las características estructuras abiertas que se realizaron durante el período anterior, una arquitectura doméstica que estaba compuesta por diversas construcciones que se distribuían entre los jardines, siguiendo el concepto chino de simetría. Los conjuntos residenciales de la época Kamakura son muy compactos, se encierran sobre sí mismos mediante una empalizada con su correspondiente foso y la pretérita dispersión de los pabellones da paso a un agrupamiento de los edificios formando un gran bloque, todas estas medidas estaban destinadas a favorecer la defensa del recinto, de ahí que este estilo se conozca como *buke-zukuri*, “estilo guerrero”. Desgraciadamente no se han conservado ninguna de las residencias que se construyeron en este período, aunque se conocen a través de las representaciones pictóricas. Eran construcciones de madera elevadas unos centímetros sobre el nivel del suelo, el espacio interior se distribuía mediante paneles móviles que en ocasiones eran decorados y en el suelo se disponían los tatami, unas esteras elaboradas mediante juncos prensados y que siguiendo un tamaño estandarizado, cubrían todas las superficies. En el exterior comienza a cobrar importancia la característica forma triangular definida por los gabletes en los tejados, que suelen cubrirse mediante cortezas y otros elementos vegetales, como era habitual en las viviendas.

Los desastres de la guerra ocasionaron graves pérdidas en el arte, dos grandes templos fueron incendiados, el Kofuku-ji y el Todai-ji, por lo que en estos años se emprende su reedificación. Entre los edificios, de comienzos del siglo XIII, que se realizaron en el Kofuki-ji ha sobrevivido la sala octogonal norte, que repite la tipología arquitectónica elaborada durante el siglo VIII. En la reconstrucción del Todai-ji el sacerdote y arquitecto Chogen siguió los principios del tenjiku-yo el denominado “estilo indio” aunque era una técnica que procedía del sur de China. Las novedades constructivas que caracterizan a este estilo se aprecian en la portada meridional o Nandai-mon, pabellón que permitía el acceso al Todai-ji y que fue reconstruido en 1199. Los elementos estructurales son diferentes, las ménsulas que sustentan la construcción arrancan desde los mismos fustes de las columnas, en ángulo recto, y van superponiéndose una sobre otra a la vez que aumentan en número, sobre el mismo eje de la columna. Mediante esta técnica se consigue un pronunciado sentido vertical, pero como los intercolumnios quedan vacíos se pierde en buena medida el efecto decorativo que con anterioridad estaba protagonizado por las numerosas ménsulas dispuestas a lo largo de los lienzos del edificio. Las cubiertas adquieren unas dimensiones enormes y se cubren mediante tejas. La monumentalidad y fuerza que posee Daibutsu-yo, estilo del Gran Buda, y algunos historiadores se sirven de él para referirse a este tipo de edificaciones.

Justo con el Zen se desarrolla el estilo arquitectónico conocido como kara-yo, “estilo chino” que mantiene buena parte de las características constructivas desarrolladas con el tenjiku-yo. La distribución planimétrica de los templos de la secta zen establece una distinción entre el espacio privado, para el recogimiento de los monjes, y el espacio público, en el que se permite acceder a los fieles. En el sector abierto a la comunidad la ordenación de los edificios se basa en los principios de simetría y de axialidad, ya que las construcciones se sucedían una detrás de otra en el espacio marcado por el eje central. Pero no sólo se operaron cambios en la disposición de los edificios, sino que también se hizo uso de una nueva terminología para designar las construcciones, más acorde con los nuevos postulados religiosos. La puerta de acceso es una modesta construcción que recibe el nombre de *somon*; a continuación, se erige una estructura de dos pisos, el *sanmon* o puerta de la montaña, que habitualmente alberga esculturas en la segunda planta. Otros edificios que se engloban en el conjunto son el *butsuden*, la sala del Buda, y el *hatto*, la sala del Dharma o de la Ley, que equivalen en función a las construcciones del *kondo* y *kodo*. La gran diferencia con respecto a otros monasterios budistas consiste en la falta generalizada de la pagoda dentro del

recinto. Como consecuencia de esta búsqueda de la simplicidad la madera suele mantener su estado natural, no se cubre con pintura. El elemento más innovador consiste en la aparición de la línea curva, que tiene un papel predominante en la arquitectura a partir de este momento, y se aprecia en el diseño con forma de campana de los vanos, de influencia china, y en la forma de las vigas, que en ocasiones mantienen el perfil de arco en yugo. Además, el desarrollo de las ménsulas vuelve a recuperar su función de cornisa y se extienden por todo el edificio, marcando una línea horizontal; otra diferencia que se establece es el uso de unas columnas de fustes mucho más finos que en los períodos anteriores. El estilo kara-yo fue puesto en práctica por el monje Eisai en 1202 durante la construcción del Kennin-ji de Kyoto, y unos años después el monje Dogen estableció en Fukui el mayor centro zen, el templo conocido como Eihei-ji.



Vivienda con defensa estilo buke-zukuri

El edificio más antiguo que se conserva del culto zen es el Shariden o “sala de las reliquias”, ya que reemplazaba en función a la pagoda, del Engaku-ji, en Kamakura este templo fue mandado a levantar por orden de la familia Hojo, siendo Sogen quien se hizo cargo de la construcción en 1279 y mandó a sus arquitectos a China para que estudiaran las nuevas técnicas arquitectónicas. El edificio estaba concluido en 1282. La actual cubierta de paja no corresponde con la original que era más baja y seguía cubierta de paja no piramidal, además se utilizaron tejas. En la nueva capital la viuda de Yoritomo promovió la construcción del primer templo zen, el Jufuku-ji, y pronto se erigieron los cinco grandes templos de Kamakura.

Karesansui del templo Ryōan-ji

La jardinería durante la Edad Media mantiene, en algunos casos, los elementos del río, el lago y la isla, pero además comienzan a incorporar un elemento abstracto, las rocas. El jardín tuvo gran acogida entre los miembros del Zen porque era un buen lugar para poder practicar la meditación. A diferencia de los desarrollados con anterioridad, el jardín de los templos zen se limita a un espacio más reducido, con diseños más simples. Son muy famosos los jardines secos o kare-sansui, que comienza a realizarse en estos años, están compuestos a base de grava y rocas, aunque en algunos casos se disponen también de elementos vegetales. En el templo Daitoku-ji, en Kyoto, el agua es sustituida por las piedras que aquí representan un río desde su nacimiento, con sus cascadas y un puente.

El bronce no tuvo mucha acogida en la escultura de este momento, pero como no podía ser de otra forma, se utilizó para rehacer la cabeza del Gran Buda del Todai-ji, que fue destruida durante la guerra civil, y como se quería restaurar manteniendo los principios de la dinastía Tang, se encargó de la dirección de las obras un experto chino llamado Chen Hoqing. También se empleó este material en la escultura monumental Amida, de más de once metros

de altura, encargada por Yoritomo, aunque parece que fue sufragada por cuestación popular. Por diversos desastres naturales la estatua fue desposeída del edificio que la albergaba por lo que se contempla al aire libre.

El campo de la escultura destaca con gran diferencia sobre el resto la escuela encabezada por Kokei, pero la personalidad más destacada es la de su hijo Unkei (1223), que mantendrá una larga tradición, con talleres en la ciudad de Nara y de Kyoto, estableciendo una organización del trabajo entre varios escultores, por lo que en algunos casos resulta difícil adscribir unas determinadas obras a la mano del maestro. Durante la etapa anterior la escultura había experimentado un fuerte desarrollo a partir de la obra de Jocho, sus discípulos transmitieron su técnica y estilo a las generaciones venideras. Esta nueva escuela que surge a finales del siglo XII recupera el característico realismo que se manifestó durante la época Nara, pero durante el período Kamakura no se busca este realismo idealizado e impersonal, sino que se pretende una mayor individualización del personaje, una realidad física, psicológica e intelectual. A finales del siglo XII se difunde la costumbre de colocar ojos de cristal en las figuras para otorgarlas mayor verismo. La escultura de este período comienza a mostrar una personalidad peculiar, al margen de las influencias externas, elaborando una identidad propia que se muestra mucho más acorde con las figuras de los haniwa, que ya de por sí constituyen una manifestación exclusiva y autóctona de Japón.

El zen no refrendaba su doctrina mediante un texto concreto o unos rituales religiosos, sino que se basaba en la meditación interior, por lo que algunos autores lo llegan a clasificar de secta anicónica, el interior de sus edificios no suele recibir la rica decoración escultórica que caracterizaba a los períodos anteriores. A diferencia de estos otros estadios, la secta zen va a otorgar gran importancia a los retratos de grandes personalidades y miembros de la comunidad que se engloban en el género conocido como *chinzo*, que tiene gran acogida tanto en el ámbito de la escultura como de la pintura, ya que estos retratos permiten establecer un vínculo espiritual y transmiten unos modelos de conducta para el resto de la comunidad. Eran obras que no pretendían idealizar al personaje por lo que contribuían a la elaboración y difusión del estilo realista en el arte japonés. Esta pretensión por el verismo llega hasta tal punto que en estos momentos se realizan esculturas para ser vestidas. Además, este renacer del realismo afecta a todos los niveles de la estatuaria, ya sean monjes o dioses la veracidad es manifiesta, como podemos observar en la imagen del dios sintoísta Hachiman ataviado como monje budista realizada por el escultor Kaikei.

En 1203 se colocaron en el pórtico de entrada del Todai-ji las esculturas de los dos Reyes Guardianes, Agyo y Ungyo, que custodian el acceso al recinto. Fueron ejecutadas en los talleres de Unkei y Kaikei en setenta y dos días. Son unas figuras muy dinámicas que expresan toda su fuerza contenida en un gesto. Unkei fue también responsable de la ejecución de las esculturas de dos monjes para el Kofuku-ji, además de una representación del bodhissatva Miroku. Los dos monjes, Muchaku y Seshin, eran dos hermanos que dedicaron sus vidas a la predicación del budismo en la India y fueron los fundadores de la secta Hosso, sus poses están dotadas de una gran naturalidad y el esquema de composición frontal se rompe con un leve giro de sus rostros en un gesto muy humano. La fuerza espiritual define el estilo de Unkei y de sus seguidores, pero también se puede identificar a través de otras características: los cuerpos bien proporcionados, utilización de ojos de cristal de pupila negra y las vestiduras con unos pliegues de talla profunda que son muy suaves y con predominio de las curvas sobre los ángulos.

Entre los discípulos que continuaron con el taller de Unkei destacó su hijo Tankei que mantuvo con fidelidad el estilo inaugurado por su padre, Tankei colaboró en el pabellón conocido como Sanjusangendo, perteneciente al templo de Myoho-in. La sala en cuestión es una construcción alargada de 118 metros de longitud, realizada en la época Heian, pero fue destruida por un incendio en 1249, en su interior se albergaban las 1001 esculturas de Kannon, el bodhissatva misericordioso, de las cuales sólo se pudieron salvar 156. La historia nos explica el sentido de esta extraña empresa que se debió a la voluntad del emperador Goshirakawa, este hombre antes de la guerra apoyaba al bando de los Taira y cuando se percató que la situación estaba empeorando recurrió al budismo para vencer a sus enemigos, por eso mandó realizar este edificio con sus 1001 estatuas. En este momento le fue encomendada a Tankei la labor de realizar el resto de las esculturas que perecieron, una gran tarea para la cual tuvo que emplear a casi todos los artistas disponibles en el momento y además realizó la imagen que presidía el conjunto, un Kannon de los mil brazos. En este templo, el Sanjusangendo, se conserva la escultura de Bas-sennin, espíritu cuya tarea era la de proteger el Kannon de mil brazos y fue realizado por Tankei en 1254. Increíblemente patética por la dureza con que se muestra el paso del tiempo en este anciano, aspecto que transmite una gran espiritualidad.

El responsable de la restauración del que fue el principal templo de Japón el monje Chogen fue inmortalizado durante los primeros años del siglo XIII con una escultura en madera de ciprés realizada mediante la técnica de múltiples bloques, yosegi, que había desarrollado el escultor Jocho, y fue recubierta mediante el procedimiento de la

laca. Refleja con gran detalle los rasgos físicos del anciano. Las características de verismo que priman en esta obra apuntan a que el autor pudo ser uno de los miembros de la escuela Kei.

Además de las esculturas se realizan numerosos retratos pintados, en algunos casos apreciamos como los contornos están delimitados por una suave línea, que encierra en su interior los colores que se aplican mediante pinceladas flexibles, como se aprecia en la imagen del monje chino Gottan Osho, realizado hacia 1334. Aunque conocemos pocos datos sobre los pintores que trabajan en estos momentos, Fujiwara Takanobu (1142-1205) y su hijo Nobuzane (1265) fueron dos expertos retratistas. Dentro de este género una de las mejores obras es la imagen realizada sobre seda, para el templo de Jingo-ji, del shogun Minatomo Yoritomo, obra de Fujiwara Takanobu. Un estilo más libre dentro del género del retrato lo podemos observar en la pintura que presenta al monje Myoe Shonin (1173-1232) sentado en oración sobre la rama de un árbol, en medio de un bosque seco. La obra se ha atribuido a otro monje, Jonin, y en ella se expresan los rasgos estilísticos propios de la caligrafía, ya que los contornos se definen mediante el juego del pincel y la tinta.

Apenas se realizan las complicadas e intelectuales escenas que tanto éxito tuvieron durante el período Heian, aunque algunos templos, principalmente los pertenecientes a la secta Shingon, continúan con la costumbre de decorar sus interiores con las complejas representaciones del mandala. Otro tipo de representaciones se simplifican considerablemente, como la escena del descenso de Amida o raigo, pero también aparecen nuevas iconografías como la que representa al infierno de los condenados. Durante el período Kamakura se pretende que las ideas trascendentales sobre la divinidad sean más comprensibles para el fiel. El color dorado y la técnica de kirikane se utilizan con asiduidad, sobre todo en las representaciones de Amitabha, porque proporcionan un aura sobrenatural.

Murasaki Shikibu

Durante el período Kamakura la cultura se caracteriza por su interés descriptivo, que vemos materializado en la pintura. La clasificación de los rollos pintados, emakimono, se estableció por grupos y la narrativa militar. La guerra civil de Gempei y los enfrentamientos victoriosos contra los mongoles tuvieron una importante repercusión literaria, en libros con un trasfondo romántico como el Heike Monogatari y el Hojoki, pero también se plasmaron en las obras artísticas, como en los dramas del teatro no y en los dibujos de los rollos que se conocen como Moko Shurai Ekotoba, que recrean las escenas de lucha de los japoneses resistiendo a los invasores mongoles. En la segunda mitad del siglo XIII se realizaron unas imágenes para iluminar la historia del Heiji Monogatari, libro que narraba la guerra de Gempei, se tratan de unas ilustraciones muy descriptivas en las que los personajes se muestran individualizados, en algunos casos con rostros muy caricaturescos. Más relajadas son las escenas de los doce rollos en los cuales se plasma la labor de propagación de la fe, que llevó a cabo el monje budista Ippen (1239-1289) viajando por todo el país predicando la fe en Amida, en sus proclamas el monje indicaba que la invocación de Amida, nembutsu, permitiría a los fieles alcanzar la salvación. Esta forma de amidismo tenía una gran acogida entre las clases menos favorecidas por la sociedad. El texto que narra la peregrinación de Ippen por las tierras japonesas fue redactado por su hermano, pero lo verdaderamente importante de estos emakimono, que se conocen como Ippen Shonin Eden Emaki, son las ilustraciones que el monje Eni elaboró en 1299, después de haber acompañado a Ippen en su empresa religiosa. Entre estas pinturas encontramos numerosos paisajes y escenarios urbanos en los que el personaje principal predica la salvación mediante el culto a Buda. De naturaleza bien distinta son las ilustraciones de un libro biográfico, el Murasaki Shikibu nikki, el diario de la escritora Murasaki Shikibu, cuyas escenas traen a la memoria la famosa Historia del Genji, ya que las figuras parecen mantener ese estilo. Todas estas obras continúan participando del estilo

denominado yamato-e que surgió durante el período Heian, pero pronto entrarán en escena nuevas técnicas y procedimientos estilísticos que otorgan un giro al panorama de la pintura japonesa.

Las armaduras del período Muromachi son bastante ligeras están compuestas por placas de hierro, de madera y de cuero que se ataban mediante cuerdas, como venía sucediendo desde el período Yayoi, y eran pintadas o lacadas para protegerlas de la oxidación, otorgándoles un aspecto muy peculiar con todo ese colorido que también proporcionaban las cuerdas de sujeción, este tipo de armadura recibe el nombre de oyoroi, se adaptaba muy bien en su cometido de proteger al jinete, gracias a su ligereza y flexibilidad.

El período Muromachi (1333-1573)

La hegemonía de los Hojo termina en 1333 con el levantamiento conocido como Restauración Kemmu, protagonizado por el emperador Go-Daigo que reinó entre 1318 y 1339. Este hombre pretendía recuperar la fuerza y el prestigio de la autoridad imperial, pero esta reconquista del poder fue bastante efímera, el emperador sólo pudo mantenerse en el trono durante tres años, ya que la persona que más le había apoyado en la lucha, Ashikaga Takauji, no quería que se repitiese la situación despótica que habían mantenido algunos de los emperadores, por lo que derroca al monarca y pone en el trono al joven emperador Komyo (1322-1380). Takauji se hizo con el título de shogun en 1338 y comienza el período conocido como Ashikaga o shogun ato de los Muromachi.

El término Muromachi se aplica para definir esta etapa de dominio de los Ashikaga, porque en el siglo XIV el líder de esta familia, Takauji, estableció su palacio en el distrito de Muromachi de la ciudad de Kyoto, en la cual continuaban viviendo los nobles, totalmente arruinados, y el emperador, que ocupa un cargo vacío de las competencias, ya que la institución imperial durante este momento sólo desempeñaba funciones representativas, sin poder efectivo. La desgraciada situación imperial llega hasta tal punto que durante estos siglos se tuvo que suspender durante varios años una ceremonia de coronación, aunque un caso todavía peor fue el de un funeral imperial que en 1580 tuvo que ser pospuesto seis semanas porque no tenían dinero para sufragarlo.

Las condiciones sociales no eran muy generosas, los grandes señores fortalecían su posición y la casta sacerdotal recuperaba el prestigio, los conventos del budismo zen se convertían en los grandes centros de la cultura y de las artes. Mientras tanto los pequeños propietarios y agricultores se veían desposeídos de sus tierras, pasaban a estar sometidos bajo el dominio de un gran señor, al cual tenían que pagar importantes cantidades de impuestos. Los comerciantes se desplazaban por los territorios vendiendo sus productos en los mercados temporales, estas transacciones comerciales comienzan a realizarse con moneda china, ya que los dirigentes japoneses mantienen su política de no acuñar piezas. Aunque cuando se produzca la unificación del territorio Toyotomi Hideyoshi mandará a fabricar monedas de oro.

El interés por la suntuosidad se plasma en la construcción de templos y de numerosos palacios ricamente decorados. Fueron numerosos los incendios que asolaron la ciudad durante el siglo los que causaron las mayores bajas en el arte de la ciudad imperial, por lo que la arquitectura de este período está casi en toda su totalidad representada por las obras que se realizaron fuera de la capital.

Durante este período la influencia zen es mucho más importante, para llegar a la naturaleza universal era necesaria la meditación y así evadirnos del mundo material. Los artistas zen expresan con sus pinceladas, no buscan detalles, sino la esencia del objeto o paisaje representado.

A finales del siglo XIV y principios del XV se disfruta de una relativa paz que coincide con el mandato de Yoshimitsu (1358-1408), que ocupa el cargo de shogun en 1368, momento en que se reanudan las relaciones comerciales con la China de la dinastía Ming. Yoshimitsu poseía el control absoluto de la administración y traslada su gobierno militar desde Kamakura a Kyoto, donde construyó en 1379 el Palacio de las Flores que se rodeaba por magníficos jardines. Pero como no le gustaba la vida de la corte decidió buscar un lugar tranquilo donde huir de la ciudad, estableciéndose en una zona al noroeste de Kyoto, conocida como Kitayama, nombre que se usa para definir el momento de auge de la cultura y de las artes que se desarrolla durante estos años. En el conjunto residencial de Kitayama se incluían edificios religiosos que después pasaron a formar parte del monasterio de Rokuon-ji, donde Yoshimitsu se retiró en 1399 tras abandonar su cargo en la política, dedicándose a la vida contemplativa y las prácticas de meditación propuestas por el Zen. El edificio más importante del conjunto religioso era el Pabellón Dorado o Kinkaku, nombre que hace referencia a la rica decoración de oro que recubre el edificio. La construcción original se conservó hasta 1950, año en que fue destruido por un incendio provocado, y fue reconstruido siguiendo

los principios estilísticos de la época Muromachi. El edificio es una construcción de planta cuadrangular con techos de corteza, que se levanta en parte sobre las aguas del lago artificial, y se divide en tres alturas, cada una con una función: la primera planta constituye el espacio para la meditación, desde donde se puede contemplar el jardín; en el segundo piso se albergan algunas esculturas budistas; y en la última altura e custodian las reliquias que el shogun adquirió en el monasterio de Engaku-ji.

Emulando a su antecesor, el shogun Yoshimasa (1436-1490) estableció en 1479 su residencia en la región de Higashiyama, una zona tranquila y alejada de Kyoto. Años después se convierte en un templo, Jisho-ji, en el cual destaca la construcción del Ginkaku o Pabellón de Plata, nombre que se le dio porque se creía que pretendía copiar el edificio de Yoshimitsu, pero nunca fue recubierto con plata. Es un edificio más pequeño, que consta de dos alturas, la inferior para los momentos que el shogun se dedicaba a la vida contemplativa y en la estructura superior se veneraba una imagen de Kannon.

El Ginkaku-ji, Templo del Pabellón de plata, es un templo budista en Kioto, Japón.
Su nombre oficial es Jishō-ji, Templo de la misericordia resplandeciente

Durante un primer estadio los jardines del período Muromachi continúan con la tradición de mantener las colinas y el agua como elemento vertebrado del diseño, que se manifiesta en los parques que rodeaban el pabellón de oro y el de plata. También se manifiestan estos principios en el jardín de musgo del Saiho-ji de Kyoto, obra del sacerdote budista Muso Soseki o Kokushi (1275-1351) que fue uno de los mayores expertos en este arte y consejero espiritual del shogun Takauji. En el Saiho-ji se establecían dos niveles, dedicando una parte a la disposición de muchas rocas que predominaban entre la vegetación, mientras que en otros espacios se sirvió para sus composiciones del musgo. Es después de la época Higashiyama cuando comienzan a desarrollarse los jardines conocidos como kare-sansui o secos, se apunta como la razón del cambio a la falta de agua. En los templos de la secta zen estos jardines tuvieron una gran acogida, porque su contemplación contribuía a la meditación; no son de grandes dimensiones y su diseño se convierte en una práctica ritual, según los principios de la geomancia, como se aprecia en el jardín del Daisen-in, en el templo del Daitokuji en Kyoto, cuto diseño realizado a principios del siglo XVI también se atribuye a Soami, en él se representa el nacimiento y recorrido de un río hacia el mar, pero el agua ha sido sustituida por arena, las piedras hacen las veces de puente e islas y el verde de las plantas constituye el fondo que enmarca la composición.

En Kyoto también se localiza el jardín más famoso, el Ryoan-ji, que posee uno de los mejores jardines secos, se diseñó hacia 1500 según las pautas de Soami. La composición se enmarca en una superficie rectangular (de 23 por 9 metros) de arena rastrillada y quince rocas. Las piedras se distribuyen en cinco grupos sobre la superficie y se dispusieron de tal forma que no se podían contemplar todas desde un único punto de vista, algunos consideran que reproduce una vista del mar, mientras que para otros es un grupo de tigres que conducen a sus cachorros a través de un río. Todo el proceso de elaboración del jardín está regulado por los tratados que se vienen escribiendo desde el siglo XI.

La pintura japonesa se muestra heredera directa de la pintura china, a través de los religiosos vinculados con el Zen se va a potenciar en Japón la técnica de la pintura a la tinta. Durante esta etapa comienzan a desaparecer las complejas técnicas pictóricas anteriores, basadas en el color y el oro, y se cultiva un novedoso procedimiento: la pintura monocroma, conocida como suiboku-ga o sumi-e, que en China llevaba desarrollándose desde hacía siglos. En esta nueva técnica prima la sencillez de los materiales, ya que se fundamenta en la utilización de tinta, diluida en agua, y en el manejo diestro del pincel, son obras que por lo general se realizan sobre papel, aunque también hay algún ejemplar que utiliza como soporte la seda. Es una técnica que permite al artista transmitir su visión personal y

concede más libertad. El paisaje es el motivo predominante en este tipo de pintura, pero no es el único también se representan figuras humanas, animales, flores…, pero la carga metafísica sigue estando presente en estas obras ya que muchas fueron ejecutadas por los monjes y en algunos casos, aunque el tema se catalogue dentro de la pintura profana, responde a unos ideales religiosos y su fin último sería el de promover la meditación. No hay que olvidar que estas pinturas fueron impulsadas a través de los monasterios del Zen, ya que estaban convencidos que el género del paisaje, sansui-ga, permitiría establecer un vínculo entre el espíritu humano y la naturaleza.

Haboku (tinta salpicada) paisaje de Sesshu (1420-1506)

La pintura paisajista en China había disfrutado de una larga tradición durante la dinastía Sung, en Japón las obras chinas que mayor influencia ejercen son las que corresponden al estilo septentrional, caracterizado por las enormes y fuertes cumbres. Los artistas nipones permanecían maravillados ante las pinturas que reproducían estos paisajes chinos dominados por grandes montañas y valles, por lo que en sus obras intentarán recrear estas visiones propias de la geografía china, pero que la mayoría de los artistas nipones nunca habían conocido. Los japoneses hacen suyos los procedimientos chinos y una vez que los han asimilado sufren un proceso de reelaboración, otorgándoles una personalidad diferenciada. Tres grandes pintores de paisajes destacan en el panorama artístico del siglo XV, el artista conocido como Josetsu inaugura esta saga con su famosa obra del hombre que intenta pescar un pez gato con una calabaza. Josetsu era un monje que pasó su vida en el templo zen del Shokoku-ji, en su cargo de pintor del monasterio fue sucedido por su discípulo, el monje Shubun, que en sus obras idealiza la naturaleza china, presentando unos paisajes etéreos con una atmosfera envolvente, por lo que las montañas parecen flotar. Por desgracia, sólo se puede estudiar la obra de Shubun a través de las atribuciones, ya que desconocemos cuáles fueron sus pinturas.

En la segunda mitad del siglo XV ocupa el cargo de shogun Yoshimasa, su mandato coincide con una época de refinamiento que se conoce como Higashiyama, es el momento de florecimiento de la poesía y aparece en el panorama de la pintura uno de los mejores artistas japoneses, el monje Sesshu (1420-1506). Es el tercero en la saga de paisajistas del período Muromachi y, al igual que los otros dos, trabajó como pintor en el Shokoku-ji. Sesshu es el pintor paisajista más importante durante el período Muromachi porque, por primera vez desde que se inició la pintura monocroma, sus obras responden a una identidad típicamente japonesa. Estudió las pinturas chinas que encontró por Japón, principalmente de las dinastías Sung y Yüan, conocimientos que también le serían transmitidos a través de su maestro, Shubun, que conocía bastante bien la pintura china. Pero, además, dedicó dos años de su vida a viajar por China y estudiar su arte, entrando en contacto con las últimas obras elaboradas durante la dinastía Ming, e incluso realizó algunas obras para algunos clientes chinos.

Sólo conocemos su obra a partir de su regreso a Japón en 1469, momento en que decidió abandonar la vida del monasterio en la ciudad y se dedicó a viajar. Sesshu consiguió unificar con su estilo las principales corrientes pictóricas, que procedían de China, y la cultura japonesa. Todos los conocimientos que fue recogiendo le sirvieron para elaborar un estilo muy personal, manifiesta en unos paisajes recogidos, carentes de la profundidad y de las grandes perspectivas, es una obra más intimista. Domina la técnica como demuestra con el manejo tan preciso del pincel, utilizando pequeños toques de color para subrayar algún aspecto. Se sire de una pincelada dura y que describe numerosos ángulos. En alguno de sus paisajes aplica el procedimiento de la tinta salpicada, haboku, impregnando sus obras de una cierta abstracción que se realiza mediante pinceladas rápidas. En sus composiciones predomina una cierta tensión que consigue gracias al juego de contrastes entre el espacio vacío y la plenitud motivada por una acumulación de tinta en otro plano, siguiendo principios asimétricos.

La utilización de un tipo u otro de pincelada, más dura o más suelta, proporciona un efecto totalmente diferente en la obra, ya que en este género la mínima variación en el trazo puede causar un resultado distinto; por lo que esta técnica requiere la total concentración. Estas ideas son recogidas por la artista Lourdes Parente cuando dice que "para el pintor, el trazo realizado es realmente el vínculo entre el hombre y lo sobrenatural, ya que el trazo por su unidad interna y su capacidad de variación, es uno y múltiple. Encarna el proceso por el que el hombre que dibuja alcanza los gestos de la Creación. El trazo es, a la vez, el soplo, el ying-yang, el Cielo-Tierra".

La técnica y el estilo de Sesshu tuvo una gran aceptación entre los artistas del momento. Aunque también es muy importante la escuela representada por los miembros de tres generaciones de la familia Ami: Nami (1397-1471), Geiami (1431-1485) y Sami (1455-1525), que además de producir sus pinturas, trabajaron para el shogun, ya que se encargaban de la catalogación y experticia de la colección de obras de arte. Trabajo por el cual obtuvieron grandes conocimientos, que plasmaron en la elaboración del primer tratado crítico de arte, el libro titulado Kundaikan Saya Choki. Pocos años después, a principios del siglo XVI, el caso del pintor Kano Masanobu (1434-1530) sirve para ilustrar hasta qué punto se ha secularizado el gremio de los pintores, ya que este artista era un descendiente de una modesta familia de militares y llegará a ocupar el cargo de pintor oficial del shogun. El oficio de pintor de Masanobu fue continuado por su hijo Kano Motonobu (1476-1559). Los Kano añaden a la tradición de la pintura con tinta, el color con un efecto decorativo. Son los representantes del estilo conocido como kanga, pintura elaborada siguiendo el estilo chino, la diferencia es el kara-e se utiliza para definir las obras ejecutadas durante el período Heian y Kamakura; mientras que kanga se aplica entre los siglos XV y XIX. En sus representaciones de paisajes la naturaleza somete a la figura humana. El éxito de esta familia mantendrá una larga próspera tradición de pintores en los siglos siguientes.

Durante el período Muromachi y como consecuencia de los enfrentamientos bélicos contra los mongoles, se incrementó considerablemente la fuerza naval japonesa, que después facilitó el desarrollo de una marina mercante que permite tener contactos comerciales con China, durante los cuales algunos monjes desempeñaron el papel de mediadores.

De China se importan muchos objetos: pinturas, cerámicas, cajas, muebles y brocados. La cerámica esmaltada japonesa se produce a partir de una arcilla blanquecina, que se produce en la ciudad de Seto, donde se establece el ceramista más importante Kato Shirozaemon, también conocido como Toshiro. Las obras de este período responden a formas muy sencillas, que pueden ir decoradas mediante relieves incisos. Durante el proceso de ejecución se suelen introducir trozos de vidrio que, dependiendo de las proporciones, producen distintos colores. También se realizan los utensilios para la ceremonia del té, recubiertos del esmalte conocido como tenmoku que está compuesto a base de hierro y que proporciona el característico color oscuro, el término tenmoku se utiliza en un sentido amplio para designar estos cuencos de té.

La importancia de la ceremonia del té, chanoyu, radica en que es un ritual que no se limita simplemente al acto de disfrutar de la degustación de una taza de té, en él además se ven involucradas la arquitectura, la pintura, la caligrafía y el jardín. Esta bebida llega desde China a Japón durante los primeros años del período Heian, pero su consumo se difunde en el siglo XII, coincidiendo con el auge de la secta Rinzai, a partir de la vuelta de China del monje Eisai que defenderá los postulados del Zen. En un primer momento se hacían concursos, tocha, para identificar el tipo de té que se bebía y se amenizaban con la recitación de versos y algunos juegos; estas reuniones informales son el primer paso que años más tarde conducirá hacia la estricta regularización de la ceremonia del té. Este acto conlleva la construcción de un edificio específico, en un primer momento el té se preparaba en una habitación y los invitados esperaban en otra, pero con el tiempo se unieron en una única estancia, estableciendo un riguroso protocolo que iba a acompañar a esta ceremonia durante siglos. En el siglo XV Murata Juko (1423-1502) establece el prototipo de la pequeña habitación, chahitsu, donde se va a celebrar esta ceremonia, una sala de unos diez metros cuadrados. En el templo Jish-ji se erigió el Togu-do, una construcción que está considerada como la más antigua de estas salas de té, inaugurando una tipología que será el prototipo a seguir durante muchos años. La casa del té, shoin, es una sala de pequeñas proporciones y sencilla arquitectura de madera con tejados de corteza, cuyo interior se articula mediante puertas corredizas y los suelos se recubren con el tatami. El interior, al igual que el exterior, carece de elementos decorativos, los únicos objetos que hay en su interior son una hornacina y un escritorio, se suele colgar una pintura que a veces es acompañada por una poesía. Una mujer era l encargada de servir el té siguiendo un ritual con unos movimientos acompasados, que recuerdan a las danzas, es una ceremonia que simboliza el triunfo de la espiritualidad sobre el materialismo. Son unas ideas que se vinculan con el concepto

estético de wabi, desarrollado por el Zen. Consiste en valorar la humildad, simplicidad y austeridad, dando gran importancia a las costumbres y vincula la elegancia con la sencillez. Estas ideas no sólo se plasmarán en la ceremonia del té, sino también se aprecian en las representaciones teatrales y en la jardinería.

Surtido de cuencos de estilo tenmoku

La riqueza cultural de este momento se completa con las representaciones del teatro no (noh), palabra que puede traducirse como "talento", y es un drama que deriva de los espectáculos populares que se ejecutaban al aire libre o se realizaban en los templos y santuarios. Por lo que estas funciones evocarán muchas de las ideas religiosas y trascendentales del budismo, pero también el sintoísmo aparece en el trasfondo de todas estas representaciones. El shogun Yoshimitsu quiso adaptar este género teatral a la vida de palacio, tarea que le fue encomendada al actor, dramaturgo y sacerdote Kanami (1333-1384) y a su hijo Zeami (1363-1443), que realizaron una fusión entre la danza, la música y la poesía. El escenario no es muy grande y los decorados se suelen reducir a un árbol pintado, la puesta en escena se llevaba a cabo al aire libre o en el interior de algún templo o santuario, hasta que en el período Edo se destina un lugar específico para estas representaciones.

El período Momoyama (1573-1615)

El siglo que transcurre tras las revueltas de la guerra de Onin (1467-1477) se conoce como Sengaku, "los estados guerreros", es un momento de inestabilidad política en el territorio japonés, insostenible en manos de los débiles gobernantes de la familia Ashikaga. Aunque asistimos a un cierto auge en el comercio y la agricultura, la situación no fue tan pacífica y la nación japonesa entra en una fase de sucesivos enfrentamientos protagonizados por lo señores feudales, daimyo, que habían conseguido la aglutinar grandes competencias.

El 15 de agosto de 1549 llega el español Francisco Javier (1506-1552), un misionero jesuita, a la isla de Kagoshima; los japoneses dispensaron un caluroso recibimiento a estos miembros de la Compañía de Jesús. Francisco Javier llegó a Kyoto en 1550 encontrándose con una ciudad en guerra y sin ninguna autoridad civil, fue recibido por uno de los daimyo, llamado Otomo y pronto llegaron otros sacerdotes y se estableció una plataforma católica en la isla que crecía rápidamente, fenómeno que comenzó a preocupar a los principales líderes japoneses. Pronto la situación se estabiliza, intervino Oda Nobunaga, y el número de nuevos cristianos va en aumento, en 1582 se envió una embajada compuesta por cuatro jóvenes japoneses para visitar al Papa Gregorio XIII en Roma, a su vuelta a Japón entre los numerosos presentes llevaron una edición ilustrada del libro de Braun y Hoegnagel titulado Civitates Orbis Terrarium, que estaba ilustrado con grabados de vistas de las principales ciudades europeas y que va a servir de inspiración a muchas obras de finales del siglo XVI.

Obra Namban Byobu. La llegada de los europeos, período Edo

Los Namban Byobu son escenas ejecutadas sobre biombos en las que se representan un tema de la pintura de género que narra la llegada y los encuentros con los primeros europeos que llegan a las islas. En estas representaciones los japoneses acompañan a los jesuitas, vestidos con sus ropas oscuras, por lo que estas pinturas son una fuente que permite conocer las primeras iglesias cristianas de Japón construidas según el estilo de los templos budistas. En otras obras se disponen a dar un caluroso recibimiento a los comerciantes portugueses. Se cree que este género tuvo su momento de auge entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, algunas pinturas fueron realizadas por miembros de la escuela Kano.

Con los jesuitas llegaron los libros occidentales y comenzaron a imprimirse los libros japoneses en letra redonda, como La Historia de Heike. Los miembros de la Compañía de Jesús establecieron escuelas en las que además de otras doctrinas y la religión, enseñaban a los japoneses nuevas técnicas artísticas como la pintura al óleo o el proceso para realizar grabados con planchas de cobre, ya que pretendían que los artistas japoneses realizaran imágenes penitenciales, aunque el estilo europeo también afectó otras realizaciones sobre temas profanos, pero son pocas las obras que sobrevivieron a esta etapa cristiana del Japón. Se cree que las descripciones y dibujos de los castillos europeos que transmitieron los jesuitas pudieron servir como modelos para la elaboración de esta tipología en Japón.

El principal acontecimiento del período Momoyama, consiste en que a finales del siglo XVI asistimos a la pacificación y unificación del territorio japonés bajo un gran sistema feudal, el proceso para conseguir esta unidad nacional se debió a dos grandes estrategas: Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi.

A partir de 1615, ante el temor de que algún militar se pudiese hacer fuerte en un castillo, los Tokugawa toman la determinación de prohibir la construcción de grandes castillos. Estos castillos habitualmente se elevaban sobre una plataforma de piedra con forma tronco piramidal, estos taludes de piedra se componen de un aparejo ciclópeo, a base de grandes bloques igualados mediante otros más pequeños, salvo en los ángulos donde encontramos sillares bien trabajados, que en su descenso hacia el foso marcan una ligera curva; en muchos casos la piedra tenía que ser transportada por los ríos desde regiones apartadas. Sobre esta plataforma se erige una estructura de madera compuesta por varios pisos en orden decreciente, que suelen recubrirse con una capa de enlucido. El edificio principal, la torre de homenaje o tenshunkaku, es una construcción cuadrangular, que a veces se acompaña por otras torres de menor tamaño que mediante pasadizos se conectan con la estructura central. Las cubiertas de teja tienen una orientación variable para facilitar la defensa. Los interiores están ricamente decorados, pero en el exterior también se aprecia un gusto por la estética. En los tejados, marcando una curva muy definida, aparece un elemento decorativo conocido como shachi, que representa a un monstruo marino. Las vertientes de los tejados definen unos gabletes, en los que se abren buhardillas, que animan a la composición volumétrica de estas construcciones.

Aparecen diversos tipos de vanos dependiendo de su función, por lo que encontramos pequeñas ventanas para disparar con armas de fuego, otros huecos más alargados permitían lanzar las flechas y, en los ángulos, se abren unas ventanas por las que se pueden arrojar piedras contra los que intentarán trepar por el basamento de piedra. La estructura exterior del edificio no es un reflejo del interior, los pisos se dividen de manera independiente. Para llegar al núcleo del castillo tenían que atravesar varias explanadas y seguir una ruta serpenteante y estrecha, con varios ángulos, que facilitaban la defensa.

El castillo más antiguo que se ha conservado en Japón es el de Maruoka, en Fukui, realizado en 1576. Entre 1576 y 1579 Oda Nobunaga construye el castillo de Azuchi, junto a las costas del lago Biwa, preparado para resistir los ataques con armas de fuego, con su torreón de seis alturas exteriores, que se dividían en siete pisos, dominaba el paisaje circundante como símbolo de su autoridad. El diseño arquitectónico de esta obra, que desconocemos porque sufrió un incendio en 1582, sirvió como modelo a los otros castillos que se erigen en este momento, como pudo suceder en el castillo Matsumoto, en Nagano, construido en 1594.

Hideyoshi no se conformó con uno, sino que mandó levantar tres castillos, uno en la capital, que fue destruido por los ejércitos de Tokugawa Ieyasu en 1615. También mandó ejecutar el castillo de Fushima, en Momoyama, pero fue desmantelado años después. Ninguna de las tres construcciones ha sobrevivido, pero dos de estos castillos dieron nombre a este período histórico que se suele conocer como Azuchi-Momoyama.

El mejor conservado es el castillo Himeji o de la Garza Blanca que se localiza en la prefectura de Hyogo, una zona muy estratégica ya que comunica con las provincias occidentales. El actual castillo se construyó a finales del siglo XVI sobre una fortaleza que poseía Toyotomi Hideyoshi, pero tras la batalla de Sekigahara, el shogun Tokugawa Ieyasu

concedió un lote de tierras, en el que se incluía esta plaza fuerte, a su yerno Ikeda Terumasa que imprimió las modificaciones pertinentes al castillo, entre 1601 y 1609, hasta lograr el aspecto que hoy tiene, aunque sufrió ligeras modificaciones con posterioridad. Junto a la torre principal de siete pisos, con más de treinta metros de altura, se elevan otras más pequeñas, de cuatro o cinco alturas, todas se unen mediante pasillos con torretas defensivas.

Otra tipología arquitectónica, también vinculada con la sociedad feudal que se desarrolla durante el período Momoyama, está constituida por el shoin, la residencia. La habitación más importante es el salón donde tienen lugar las reuniones de los samuráis y donde el señor procede a recibir las embajadas oficiales en representación de sus estados vasallos, que iban a demostrarle su lealtad y obediencia. La arquitectura de esta sal tenía que mostrar su rango de jefe, por lo que suele contar con dos alturas, el señor se dispone en la parte más elevada y tras él se sitúa un nicho, que recibe el nombre de tokonoma, donde se cuelga una pintura y se disponen objetos, no suele faltar un centro floral; a un lado se coloca una especie de hornacina dividida con estanterías, denominada chigaidana; a la derecha del estrado se localiza una habitación de reducidas dimensiones, tsuke shoin. Esta sala recibía una tímida iluminación a través de una ventana de gran tamaño, pero cubierta con papel opaco; en la otra pared se abren unas puertas corredizas que comunican con las estancias privadas y, a veces, existe una habitación continua donde se suele alojar la guardia personal del señor. Se ha conservado la gran sala de audiencias, hiroma, en el castillo de Nijo, aunque fue modificada hacia 1625 conserva las características esenciales.

Junto al río Katsura, al suroeste de Kyoto, se levanta la villa imperial de Katsura, que fue la residencia oficial de los dos herederos del trono imperial, del príncipe Toshihito (1579-1629) y de su hijo Toshitada (1619-1662). Toshihito fue adoptado por Hideyoshi para que ocupara su puesto, pero al tener descendencia se olvidó del príncipe. Toshihito mandó construir este palacio entre 1620 y 1624. Esta obra contrasta con otras edificaciones de la época por su falta de decoración, estilo que se conoce como tsukiya, se cree que la fuente de inspiración para esta obra procedía de las descripciones de arquitecturas que se recogían en la narración de La Historia de Genji, se recrea un espacio idílico en el que huir de las tensiones y poder relajarse. Pero también toma como modelo alguno de los pabellones de té que se realizan en este momento y que buscan la sencillez. El conjunto lo formaban tres edificios unidos que se suceden en un plano escalonado, marcando un predominio de la línea horizontal, son construcciones de madera con paneles y muros corredizos, la superficie se cubre con las esteras. La sala o shoin más antigua se cree que fue trasladada desde el palacio imperial, contaba con una terraza para contemplar la luna y luego se edificarían los otros bloques, el último durante la estancia del príncipe Toshitada, que ante una visita del ex-emperador Go-mizuno-o, realizó ciertas obras. El jardín, con su estanque, se integra con las construcciones, los diseños de los jardines y también la arquitectura se atribuye a Kobori Enshu (1579-1647).

Leones guardianes chinos, obra de Kano Eitoku

Durante la época de Momoyama asistimos al nacimiento de un nuevo gusto en la pintura, que presenta muchas de las características elaboradas por las escuelas anteriores y que aglutina algunos elementos innovadores que anuncian la llegada de una nueva cultura artística. Los artistas parece que ya no encuentran más posibilidades en la severidad de la pintura monocroma del período Muromachi, ahora pretenden reflejar una mayor sensación visual en sus obras, no basta con la riqueza espiritual que transmitían las pinturas inspiradas en el Zen. Pero junto con esta tendencia decorativa y colorista, se mantuvo la elegante estética que caracteriza a las obras pictóricas japonesas. Vemos por tanto que perdura la tradición japonesa de la pintura colorida del estilo yamato-e, junto con esta técnica de la pintura monocroma heredada de China. Las pinturas realizadas con tinta eran más adecuadas para las obras de pequeño formato, cuando se pretende cubrir grandes superficies, esta técnica no tiene tanta aceptación.

Estas características del arte son la respuesta al momento de esplendor que se vive. Los señores feudales, en su alarde por mostrar al resto su poder, adornaban sus maravillosos castillos con muchas obras de arte, como pueden

ser las esculturas, el rico mobiliario y, sobre todo, la decoración pictórica de los revestimientos, biombos, puertas y paneles móviles; que se conoce como shoheki-ga (pinturas de tabique).

La pintura de la escuela Kano domina el panorama artístico del siglo XVI, artistas que con anterioridad habían servido al servicio del shogun. La originalidad y desarrollo de esta familia de pintores depende de Motonobu (1476-1559) sucedió a su suegro el pintor Tosa Mitsunobu como jefe de Departamento de pintura. En cuanto a la temática, el género por excelencia de este momento está constituido por las representaciones de flores y pájaros. El trabajo de decorar estas pantallas se realizaba en los talleres, por eso la mayor parte de estas obras carecen de una firma que permita establecer su atribución, ya que la labor del maestro se limitaría a desarrollar el esquema general de la composición, dejando al resto del trabajo en manos de sus colaboradores.

El pintor más importante de esta familia es Kano Eitoku (1543-1590) que trabajó para Nobunaga y Hideyoshi, el primero le entregó la decoración del castillo de Azuchi, obra que realizó con la colaboración, entre otros, de su hijo Mitsunobu. Aunque el castillo no se ha conservado, conocemos su aspecto a través de la crónica que un magistrado de Kyoto escribió en el Azuchi Nikki. Los cuatro pisos se cubrían con una rica decoración con mucho oro, constituiría la primera utilización del oro como fondo de un paisaje; estas pinturas representaban flores, pájaros, personajes del taoísmo que hacen referencia a la inmortalidad, animales fantásticos como el fénix, o escenas protagonizadas por luchas entre dragones y tigres, temas todos chinos. Era un programa iconográfico con el que se identificaban fácilmente los guerreros. Las primeras obras conocidas de Eitoku son unas flores y pájaros que decoraban las puertas de una sala del Daitoku-ji, para Nobunaga ilustró biombos con personajes cantando. Luego para Hideyoshige hizo unas pinturas en el castillo de Osaka y decoró el palacio de Jurakudai, 1583. Su obra se conoce por sus biombos con pinos, leones animales caricaturescos. El uso de tanto color y oro, además de responder a un nuevo gusto estético, tiene también una función práctica, ya que estas pinturas introducían gran luminosidad en las oscuras estancias de los castillos.

A Kano Eitoku le sorprendió la muerte en el momento de plena madurez artística, su labor sería continuada por Kano Mitsunobo (1561-1602) y Kano Sanraku (1559-1635). En 1590 Sanraku abandonó la carrera militar, era un samurái, y se dedicó exclusivamente a su profesión de pintor. Debido a su genialidad fue muy famoso y trabajó para templos como el Daitoku-ji, Daigo-ji y el Myonshin-ji. Composiciones con precisión, muy estudiadas, estas obras cambian el aspecto interno de los edificios muy geométricos de los Tokugawa en la siguiente etapa, que será dirigido por Tanyu (1602-1674),

Otros artistas continuaron con el estilo de la escuela Kano como Hasegawa Nobuharu, conocido también como Haegawa Thaku (1539-1610), realizando una pintura muy colorida, pero también mantuvo el denominado “estilo chino” que había predominado durante el período Muromachi, siguiendo las obras del pintor Sesshu. Hasegawa Tohaku demostró que la técnica de la tinta monocroma se podía adaptar con mucho éxito a las grandes superficies con su pareja de biombo con “pinos”. Trabajó para algunos templos y se le atribuyen un grupo de pinturas del templo del Chijaku-in, en las que utiliza la técnica china sobre fondos ligeramente dorados. Otro gran artista de la tradición de la pintura monocroma es Miyamoto Musashi (1584-1645), conocido como Niten, que se caracteriza por sus fuertes y seguros trazos mostrando su dominio del pincel.

La tradición de la pintura de escenas de género, que ya se realizaban durante el período Heian y en los rollos medievales, disfrutó de una gran acogida durante el período Muromachi, ilustrando las formas de vida de este momento, el bullicio de las ciudades y las escenas populares que describen las ocupaciones de los japoneses durante el tiempo de ocio, como reuniones sociales, destacando las obras que representan escenas o actores del teatro kabuki.

La ceremonia del té es continuada durante estos años de predominio de la sociedad guerrera como un acto de evasión para lograr la paz interior, con la misma simplicidad que la había caracterizado con anterioridad, totalmente imbuida del concepto estético de wabi, Sen no Rikyu (1522-1591) seculariza la tradición de celebrar este ritual y establece la nueva tipología en la construcción de los pabellones, mucho más sencilla. Las casas de té seguían un estilo conocido como sukiya, se trata de una habitación pequeña, como una cabaña, realizada mediante troncos de madera en su estado natural, sin devastar, las paredes se cierran con barro y bambú, o mediante los shoji, vanos opacos. La decoración se reduce a los mínimos objetos, como mucho suele disponerse una pequeña pintura o unas flores. Hay que entrar agachados a través de una puerta que no llega al metro de altura, es una señal de sumisión. Las tazas de té, chawan, derivan de los sencillos cuencos de arroz que utilizaban los habitantes de Corea, la

simplicidad e imperfecciones que caracterizaban a estos objetos, con forma asimétricas y rudo acabado, era lo que atraía a Rikyu, porque coincidía con los ideales estéticos del wabi y sabi, sencillez y belleza.

Sen no Rikyū (千利休 1522 - 21 de abril de 1591, también conocido como Sen Rikyū) es considerado como la figura histórica de mayor influencia en la ceremonia del té japonesa, particularmente en la tradición wabi-cha

Sen no Rikyu sirvió a los dos grandes señores Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi. Este último gobernante organizó fastuosas reuniones del té, siendo muy famosa la que se celebró en 1587 en el santuario de Kitano, en Kyoto, para conmemorar una de las victorias en la guerra. La fiesta se iba a prolongar durante diez días y a ella estaban invitados todos los que quisiesen ir, pero por un problema en el frente las celebraciones se redujeron a sólo un día.

La utilización de la laca en Japón se hizo extensible a casi todos los objetos de uso cotidiano y religioso, respondiendo a un gusto por lo suntuoso y ornamentado.

Se utiliza la técnica de maki-e para decorar las lacas con el dorado que predomina en estos momentos, sobre fondo oscuro, se realiza el diseño en laca húmeda y después se aplica el polvo de oro o plata, pero esta práctica ya existía desde el período Heian. En algunas ocasiones también se incrustaba madreperla, nácar y otros metales (plomo), o se procedía a decorar la superficie con pintura roja que destacaba sobre el fondo negro.

El período Edo (1615-1868)

En 1603 Tokugawa Ieyasu (1542-1616) se hizo con el título de shogun y, al poco tiempo, establece la capitalidad en la ciudad moderna de Edo, la moderna Tokyo, que se convierte en el centro político y cultural de Japón. Ieyasu es el fundador de la dinastía Tokugawa, familia que va a controlar el país durante dos siglos y medio. En 1615 cae el castillo de Osaka, el último bastión de la resistencia al nuevo shogun.

Durante estos años se llega a una época de paz tras el proceso unificador iniciado durante el siglo XVI, con los Tokugawa se consigue establecer un sistema de gobierno muy eficiente, de carácter centralizador, que ayuda a mantener el orden social. Ante el temor a los problemas e injerencias extranjeras y para que no quebrase la estabilidad y el equilibrio alcanzado en el archipiélago, los gobernantes japoneses optaron por tomar la determinación de cerrar el país, emprendiendo una política de aislamiento que les lleva a desconectar con el resto del mundo, llegando incluso a prohibir a los ciudadanos japoneses abandonar el país. Se limitó el contacto con el exterior a ciertos barcos holandeses, coreanos y chinos. Mientras tanto, en el mundo exterior las manufacturas japonesas comenzaron a ser muy codiciadas, llegaron a casi todos los países europeos y a algunos puertos de América.

La educación y la escritura se han difundido entre un amplio sector de la población, generalizándose el conocimiento de las obras literarias. En la enseñanza de los japoneses jugó un papel muy importante la difusión de los ideales del Confucionismo. Se adopta la doctrina Neo-confucionista de Chu Hsi. Las ideas filosóficas de esta corriente legitimaban el poder de los señores feudales en Japón, Confucio estableció un orden social definido a través del respeto a una estricta jerarquía de la sociedad y de las relaciones personales: padre e hijo, gobernador y súbdito, marido y esposa, hermano mayor y menor y, la última, que se basa en el eslabón que conforma la amistad entre dos personas. En el campo artístico comienza a manifestarse un gran interés por el pasado, se recupera la historia, la literatura y el arte de generaciones predecesoras.

A partir de 1720 se permite la entrada de libros extranjeros al archipiélago, siempre que no tuviese un carácter religioso, de esta manera los japoneses se ponen en contacto con los nuevos descubrimientos científicos que llegan desde otras partes del mundo. Pero también se pueden rastrear influencias en el campo de las artes, en la pintura comienza a manifestarse un interés por el estilo realista y por los conocimientos de la perspectiva.

La ideología neo-confucionista apoyaba como expresión literaria la poesía. El género poético por excelencia de este momento es el haiku que continúa con la tradición de los waka, ya que se trata de composiciones cortas de unas 17 sílabas, por su sencillez tuvo una gran acogida entre los escritores El poeta japonés más importante durante el siglo XVII es Matsuo Basho (1644-1694), sus haiku poseen una extraordinaria belleza que, en muchos casos, responde a los principios estéticos del Zen.

Matsuo Basho, 1644-1694. Poeta más famoso del período Edo

Los postulados confucionistas del culto a los antepasados hacen que se recupere la tradición de construir monumentos conmemorativos para honrar a los grandes personajes. Tras el fallecimiento de Ieyasu se erigió un gran santuario en Nikko, para venerar su memoria. La decoración de los distintos es rica y exuberante, además de estar cargada de interesantes emblema y símbolos.

La demanda en el campo de las artes plásticas se materializa en la ejecución de pinturas para biombos, paneles y grabados; gracias a los nuevos avances se consiguen cerámicas más finas y se elaboran preciosas porcelanas. También tuvieron una amplia difusión los estuches realizados con distintos materiales, que eran utilizados como tinteros, cajas de maquillaje y con otras funciones. Como consecuencia del auge económico asistimos a un cambio en los gustos artísticos, motivado por la aparición de una nueva clientela compuesta, principalmente, por comerciantes enriquecidos y mercaderes.

Aunque los miembros de las clásicas academias de pintura, Kano y Tosa continúan trabajando para la élite política japonesa, poco a poco, se van abriendo hueco otros artistas. La nueva escuela pictórica que dominará el panorama artístico del período Edo parece que derive del estilo de dos artistas, Tawaraya Sotatsu y Hon'ami Koetsu, el primero fue un pintor mientras que el segundo destacó en el campo de la caligrafía y como ceramista. Sotatsu tuvo como clientes al shogun y a algunos miembros de la familia imperial, además de las pinturas sobre tela o papel, realizó distintos diseños sobre abanicos y biombos. Se mantuvo fiel al estilo de pintura chino, heredado a través de las obras de Sesshu, demostrando su dominio de la técnica del pincel y su profundo conocimiento de la gama cromática, con todas sus posibilidades.

Hon'ami Koetsu procedía de una familia de artesanos especializados en la realización de espadas, que disfrutaban de gran prestigio en la corte japonesa, por estos contactos no tardó en obtener el beneplácito de los gobernantes y Koetsu se estableció en Takagamine, donde fundó una escuela de artistas especializados. Había estudiado caligrafía y fue en este campo donde realizó alguna de sus más bellas creaciones. Este grupo de artistas instalados en Takagamine llevaron a cabo distintos tipos de obras, destacando sus pinturas, la caligrafía, los objetos para la ceremonia del té y las cajitas que realizaban con diversos materiales: laca, madre perla o metales, que recubrían con una exquisita decoración. Del taller de Koetsu también salieron espléndidas tazas para la ceremonia del té, cuya belleza reside en la gran simplicidad y la elegante decoración.

Existió una colaboración entre Sotatsu y Koetsu, fundiéndose la calidad pictórica de uno con la espléndida caligrafía del otro. Sotatsu solía aplicar la tinta y los pigmentos sobre una tela, que ligeramente humedecía, dando lugar a unas calidades novedosas y, en muchas ocasiones, utilizaba como fondo para sus diseños el oro y la plata. La naturaleza es el tema dominante en los dibujos de Sotatsu, que en algunos casos era complementado con los poemas

seleccionados por Koetsu, cuyos trazos revelan un gran dominio de la escritura y del pincel. La mayor parte de los investigadores convienen en afirmar que en la obra de estos artistas se pueden apreciar una evocación o reinterpretación de las obras pictóricas a través del período Heian.

A partir de aquí surge la escuela Rimpa o Rinpa, esta escuela se caracteriza por el uso del color junto con el oro y la plata, que generalmente se reservan para cubrir el fondo. De ahí que en ocasiones se haya tachado a su pintura como meramente decorativa, pero nada más lejos de la realidad, son unas obras que suelen evocar fuertes emociones. La palabra Rinpa se compone de la última sílaba del nombre de Korin, el artista más representativo del momento, y el término "pa", que se puede traducir como "escuela".

Ogata Korin (1658-1716) procedía de una importante familia de comerciantes del gremio textil, cuyos diseños llegaron a marcar hitos en la moda japonesa del momento, pero serios problemas económicos obligaron a Korin y a su hermano Kenzan a trabajar para poder sobrevivir. Ogata Kenzan (1663-1743) fue un gran ceramista, algunas de sus realizaciones fueron decoradas por su hermano, en su mayor parte eran platos para la ceremonia del té, que respondían a los gustos estéticos del Zen. Aunque Korin colaboró en alguna de las obras de su hermano, se dedicó más a trabajar en diseños textiles y la pintura de los kakemono. Su abuelo y su padre habían mantenido contactos con Sotatsu y su escuela, por lo que Ogata Korin se muestra como un heredero de la obra pictórica de Sotatsu, en ocasiones sus diseños repiten obras del maestro, aunque Korin se decanta por un estilo más propiamente japonés, abandonando los elementos heredados de China. La pintura de Korin se caracterizan porque son obras bidimensionales, no demuestra ningún interés por recrear objetivamente la naturaleza. La obra que le ha catapultado a la fama mundial fue su panel de flores de iris sobre fondo dorado, a través de la composición asimétrica, que dota de gran movimiento al conjunto, repite un único elemento: el iris. Con frecuencia usa la técnica del tarashikomi, como hizo Sotatsu, que consiste en aplicar agua sobre los pigmentos y así obtener unas bellas calidades, parecidas al aguamarina.

El estilo de Korin fue continuado por mucho tiempo por artistas como Watanabe Shiko (1684-1755) y Sakai Hoitsu (1761-1828). Hoitsu tuvo un fácil acceso a las obras de Korin, ya que su padre había sido un importante militar que había coleccionado muchas de las obras del genial artista. Su admiración era tan grande que, en 1815, coincidiendo con el centenario de la muerte de Ogata Korin, publicó un catálogo ilustrado con las obras del pintor. Son muy famosas las pinturas que realizó en 1823 sobre los doce meses, la obra de Hoitsu tuvo una gran aceptación entre la clientela de la ciudad de Edo. El estilo de la escuela Rinpa se mantuvo durante cierto tiempo, destaca uno de los seguidores de Hoitsu, Suzuki Kiitsu, que es considerado como el último gran artista de esta escuela.

Otra corriente pictórica que se desarrolla con gran fuerza durante este período es conocida como Bujinga, "la pintura de los literatos", es una clara referencia de que para su ejecución se requería una cierta formación. Se trata de una corriente culta que se inspira en las fuentes literarias y artísticas chinas de la época contemporánea. Los artistas que participan de este movimiento pertenecen a una pequeña élite intelectual dentro de la clase acomodada, principalmente samuráis, aunque también hay pintores profesionales cuya subsistencia dependía de la venta de sus obras, como es el caso de Ikeno Taiga y de Buson.

Este estilo empieza a desarrollarse en Japón a partir de los contactos con artistas chinos, de segunda fila, que llegan a través del puerto de Nagasaki. Pero más importancia tuvo la circulación de pinturas chinas y de algunos libros impresos, entre los que se destacan Los ocho álbumes de pintura y el Jardín de la semilla de mostaza. Estos manuales chinos servían como guías teóricas para los artistas japoneses, ya que en ellos se incluían ilustraciones de distintos aspectos de la naturaleza. Pero estos repertorios iconográficos que aportaban los libros chinos eran grabados, por lo que no se podía apreciar las verdaderas calidades que se obtenían con la pincelada, el efecto de las tintas o las texturas de las superficies.

El estilo que triunfa también se conoce en japonés como nanga, la pintura del sur de China. Concretamente, existe una especial predilección por los paisajes de las dinastías Song, Ming y Quing. La pintura paisajista de la China meridional recreaba una naturaleza de suaves colinas, que los artistas expresaban mediante largos trazos de pincel. Se clasifica este tipo de pintura como idealista y por lo general estas obras iban acompañadas de poemas, se gozaba de su contemplación en la intimidad o en pequeñas reuniones.

En Japón se desarrollaron cuatro generaciones de artistas literatos, la primera corresponde con la etapa de recepción y experimentación sobre las obras chinas. En la segunda generación encontramos importantes artistas como Ike Taiga (1723-1776) y el poeta Yosa Buson (1716-1783). La tercera generación destaca porque sus miembros son

personas con una alta educación y un amplio bagaje intelectual, pertenecían al grupo de los samuráis. El último grupo dentro de esta escuela de literatos está compuesto por artistas que han logrado adquirir un gran conocimiento sobre la literatura y las artes chinas, desarrollando su actividad a lo largo del siglo XIX. La influencia china se comenzó a canalizar en el archipiélago nipón a través del monasterio de Mampuku-ji, situado en las afueras de Kyoto, que se convirtió en un importante dentro de la cultura china, a través de su biblioteca y de sus monjes, muchos artistas japoneses se acercaron a los postulados estéticos del país vecino.

Un *kakemono* en la pared de un *tokonoma,* junto a un Ikebana

Aunque provenía de una familia de campesinos, el joven Taiga pudo acceder a los estudios de los clásicos chinos y de caligrafía a través de las obras del monasterio de Mampuku-ji. Aunque prima la influencia china en el estilo de Taiga, no hay que olvidar la huella del propio arte japonés, como por ejemplo la pintura del período Muromachi o la obra de Ogata Korin. En 1748, con ocasión de un viaje a Edo, pudo contemplar las obras que llegaban del lejano occidente, por aquel entonces comienza a introducir en algunas pinturas la perspectiva europea. Para poder vivir además de vender sus obras abrió una tienda de pinturas, para la que producía abanicos decorados siguiendo el estilo Ming.

Otro importante género pictórico es el conocido ukiyo-e, que literalmente significa “pinturas del mundo flotante” o “fluctuantes”, bajo este nombre se engloban tanto las pinturas como xilografías. Ukiyo es un término de origen budista que expresaba la transitoriedad de la existencia humana, pero durante el período Edo se define el mundo flotante no de una manera triste, sino como una búsqueda de placer, implica todo un movimiento cultural que no sólo se plasma en la pintura, sino que también se hicieron eco de estas ideas los escritores. En el campo de la literatura japonesa del siglo XVII distintos autores, como Ihara Saikaku (1649-1693), nos transmiten una visión muy interesante de la sociedad del momento. Las obras en prosa de Saikaku se agrupan en tres categorías: textos sobre samuráis, narraciones sobre las ciudades y sus habitantes y libros eróticos, a este último género pertenece su obra más famosa, La vida del hombre que vivió por amor, toda esta literatura se engloba en el género conocido como ukiyo zoshi. En sus textos los personajes pretenden buscar el máximo disfrute de la vida. Estas narraciones, al igual que las pinturas y los grabados, nos acercan al mundo del teatro y a las famosas casas de placer, que eran parte importante de esta cultura urbana que se expande durante todo el período Tokugawa.

Los comienzos de las famosas estampas de ukiyo-e hay que vincularlos con Hishikawa Moronobu (1618-1694). Nació en el seno de una familia de bordadores y durante su juventud debió estudiar pintura en Kyoto. Desde la ciudad imperial se debió traslada a Edo en la década de 1660 y allí, junto con otros artistas, comenzó a ensayar con las estampas en blanco y negro, con pequeños toques de color.

En esta huida de lo cotidiano y de las reglas, Hishikawa Moronobu refleja casi como ningún otro artista en sus obras este mundo tan fascinante, demostrando un gran interés por la vida en la ciudad. Moronobu se formó dentro de los principios estéticos de la escuela Tosa y pronto comenzó a indagar en el mundo de los grabados en madera, primero realizó las ilustraciones de libros, pero la novedad radica en que también imprimió algunas estampas que no iban acompañadas por textos. Este pintor comenzó a explorar un nuevo campo en las artes japonesas, la xilografía como un arte independiente.

Aunque la técnica del grabado sobre plancha de madera se conocía y se manejaba desde el siglo VIII, se habían realizado estampas budistas e ilustraciones para libros, es a partir del siglo XVII cuando se difunden las xilografías sueltas. Estas obras permitían satisfacer la gran demanda existente en el mercado del arte, iban principalmente dirigidas a los miembros de la clase media: artesanos, comerciantes y gentes del espectáculo. En un primer momento estos grabados se limitaban al uso de tinta china negra, con posterioridad comenzaron a ser coloreados a mano, se utilizaba el rojo bermellón y, en ocasiones, amarillo y verde. A mediados del siglo XVIII se perfeccionó la técnica de impresión con colores mediante el proceso de múltiples bloques, técnica que requería una gran precisión, ya que hay que hacer coincidir las sucesivas impresiones. Suzuki Harunobu (1724-1770) fue uno de los pioneros a la hora de poner en práctica la técnica de varios bloques de color para la producción de grabados sueltos. La impresión se realizaba sobre un papel fuerte y absorbente de no muy grandes dimensiones, existen distintos tamaños, pero las estampas más grandes no solían superar los cuarenta por veinticinco centímetros.

"Shadow of the Screen" de "Juni-zu", Hishikawa Moronobu, exponent del ukiyo-e temprano

En el mercado de los grabados japoneses de ukiyo-e no existe el mecenazgo. Por lo general, los artistas trabajaban por encargo de un editor, que era quien costeaba el largo proceso, tenía que pagar al artista por los dibujos, al grabador por las planchas y a los empleados por el trabajo de imprenta. Pocos fueron los artistas del “mundo flotante” que lograron hacer una considerable fortuna. La clientela que adquiría estas obras no sólo compraba una preciosa estampa, que podía ser más o menos decorativa, estos grabados transmitían las modas vigentes en la ropa y también se utilizaban como carteles publicitarios en las obras de teatro. Cuando comienzan a representarse paisajes, estos grabados podían simplemente ayudar a descansar la vista sobre algo agradable.

En las primeras obras tratan principalmente dos temas: los actores de kabuki y las bellas mujeres de las casas de placer, estas tipologías se engloban dentro de la pintura de género que tanto interés había comenzado a despertar en la sociedad japonesa desde el siglo XVI. También se realizaron calendarios, que tuvieron una amplia difusión.

Uno de los artistas más famosos, dentro del género del ukiyo-e, fue Kitagawa Utamaro (1753-1806) se formó dentro de la escuela de Kano y trabajó distintos temas, tanto para ilustrar libros, como para grabados sueltos. Pero entre toda esta producción destacan los retratos de las bellas mujeres, no sólo las cortesanas de los barrios de placer, sino también cualquier otro prototipo femenino. Se caracterizó por su estilo sensual, especializado en la representación de mujeres jóvenes de canon alargado y esbelto, que siempre mantienen una gran elegancia. Se convirtió en uno de los primeros artistas japoneses en mostrar los cuerpos femeninos desnudos. Fue encarcelado porque algunas de sus obras fueron consideradas como ofensivas para la moral.

Otro artista muy importante del que desconocemos cualquier dato es Toshusai Sharaku, se cree que realizó toda su producción artística en poco menos de doce meses, entre 1794 y 1795. Pero con sus 145 obras logró situarse como uno de los mejores grabadores, destacan las magníficas representaciones de actores de kabuki, que son retratados tal como aparecían en los escenarios, con el maquillaje y su elaborado vestuario. En estos grabados encontramos a gente muy real, no se trata de estereotipos, algunos de sus modelos comienzan a manifestarse con un carácter dramático, subrayado por extrañas posturas y gestos, a veces grotescos que rozan la caricatura. Las figuras se suelen recortan sobre fondos neutros de colores claros, aunque a veces utilizan mica para otorgar un suave colorido gris a la superficie.

En 1720 se levantó la prohibición sobre la entrada de libros extranjeros en el archipiélago y comenzaron a llegar publicaciones europeas, principalmente holandesas. Algunos grabadores, como Okumura Masanobu (1686-1764), empiezan a incorporar el realismo en las xilografías, siguiendo los modelos europeos. A partir de entonces muchos

artistas japoneses comienzan a demostrar un interés por el conocimiento y la aplicación de la perspectiva occidental, con un único punto de fuga.

Mujer sentada en una veranda. Kitagawa Utamaro, 1798. Museo Nacional de Arte Moderno

Las dos grandes figuras que dominan el mercado del grabado japonés a finales de la época Tokugawa son Hokusai y Hiroshige, con ellos comienza a cultivarse en los grabados del género paisajista.

Katsushika Hokusai (1760-1849) estableció su primer contacto con las estampas en su juventud, trabajando para un librero de la ciudad de Edo, después amplió sus conocimientos trabajando como aprendiz de un grabador de madera, una vez que demostró sus habilidades artísticas pasó a formar parte del taller del pintor del ukiyo-e Shunsho. Las primeras obras de Hokusai estuvieron destinadas a la ilustración de libros. A través de toda su formación llegó a conocer todo el proceso de la xilografía. Bajo la tutela de su maestro comenzó a realizar los grabados de aves y flores, sus retratos de las bellas mujeres y sus primeros paisajes. Fue este género el que le catapultó a la fama, representan unas visiones un tanto románticas, en las que experimenta unas visiones un tanto románticas, en las que experimenta con la perspectiva occidental. Realizó muchas obras con la naturaleza como protagonista, entre 1821 y 1831 se fechan las 46 estampas que forman su famosa serie de las Treinta y seis vistas del Monte Fuji. Durante toda su vida se dedicó a tomar notas de todos los objetos, personas o animales que le interesaron, así fue creando un amplio repertorio al que podía recurrir a la hora de componer una de sus obras. Como otros geniales artistas, Hokusai murió en medio de la más dura pobreza.

Con sus impresionantes, fogosas sombras de rojo, Fugaku Sanjurokkei: Gaifu Kaisei (Treinta y seis vistas del monte Fuji: Viento del sur, cielo claro) es una de las obras más icónicas de Katsushika Hokusai

El último gran artista del período Edo es Ando Hiroshige (1797-1858). Nació en Edo, donde se formó con Utagawa Toyohiro, por eso en ocasiones se le conoce como Utagawa Hiroshige. Tras un viaje desde Edo a Kyoto publicó su serie de las Cincuenta y tres estaciones del Tokaido, este nombre es el que designaba a la vía que unía a las dos ciudades, en estos grabados Hiroshige hace referencia a los ciclos de la naturaleza y a la vida. En sus obras domina lo lineal, frente al volumen. Al igual que en los paisajes de Hokusai, en la naturaleza de Hiroshige siempre hay una carga

de romanticismo, más bien de carácter lírico. No sólo la naturaleza acaparó su producción, también la ciudad de Edo se convirtió en el “leitmotiv” de su obra, como testimonian sus Cien vistas de lugares famosos de Edo, en las que trabajó durante los últimos años de su vida. Su estilo se manifiesta como la culminación del ukiyo-e, además de dominar la línea y el dibujo, demuestra una gran habilidad en las composiciones y en el juego de los colores. Tras su estela siguieron trabajando otros artistas.

Las presiones externas, ejercidas principalmente desde Rusia y Estados Unidos, obligaron al gobierno japonés a aceptar en 1853 ante el Comodoro Perry la apertura del país, el trono está ocupado por el emperador Meiji, cuyo reinado se prolongó entre 1867 y 1912. En 1868 queda abolido el feudalismo se abren las puertas a occidente, hasta entonces los artistas japoneses se habían dedicado a elaborar su propio estilo, y a partir de ahora son sus creaciones artísticas las que van a conquistar y cautivar al resto del mundo, los grabados del ukiyo-e constituyen la representación artística japonesa que más difusión alcanzó en occidente durante los siglos XIX y XX. Las xilografías del “mundo flotante” servirán como fuente de inspiración para otros grandes artistas europeos, como Van Gogh, Gauguib, Klimt o Manet.

LA CERÁMICA JAPONESA

La cerámica japonesa

La cerámica japonesa (日本の陶磁器産地一覧, *Nihon no tōjiki sanchi ichiran*) consiste en hornos de cerámica históricos y existentes en Japón, y la cerámica y la porcelana es lo que principalmente se produce.

La lista contiene hornos del período posterior a Heian. No se incluye la cerámica antigua de barro como la cerámica Jōmon, la cerámica Yayoi, la cerámica Haji, la cerámica Sue, la cerámica Kamui, etc., que son temas generales cuyos orígenes y producción no se pueden vincular a un solo horno específico. Los *Shimamono* son objetos que fueron importados del sudeste asiático, pero luego también producidos localmente. La cerámica Mishima a pesar de su nombre es de origen coreano.

Algunos de los hornos existentes y los principales artículos de cerámica han sido designados por la Agencia de Asuntos Culturales del gobierno como Bienes Culturales Inmateriales según lo regulado por la Ley para la Protección de Bienes Culturales (1950). Además el Ministerio de Economía, Comercio e Industria (METI) ha designado otros como “talleres de artesanía tradicional”. Los criterios establecidos por el ministerio para ser reconocido como "artesanía tradicional" (伝統的工芸品, *Den tōtekikōgeihin*) están regulados por la Ley No. 57 sobre la Promoción de las Industrias Artesanales Tradicionales (1974), también conocida como Ley Densan (伝産法):

1. Es principalmente una artesanía para el uso de la vida cotidiana.
2. El proceso de fabricación tiene que hacerse en gran parte de forma manual.
3. Tiene una historia de más de 100 años, y la producción sigue utilizando tecnologías y técnicas tradicionales.
4. El tipo de materia prima principal se ha mantenido igual durante más de 100 años.
5. Los artesanos que producen la artesanía deben tener un cierto grado de escala para ser considerados como una industria regional.

Entre la lista también se encuentran los llamados Siete hornos de Enshū (遠州七窯, *Enshū nana gama*) atribuidos a Kobori Enshū durante el período Edo, así como los Seis hornos antiguos (六古窯, *Rokkoyō*) de Fujiyo Koyama durante el Shōwa.

La lista sigue una disposición geográfica del norte al sur de Japón. Está dividido por regiones, luego por prefecturas y luego dentro de las prefecturas en orden alfabético.

Listado completo de tipos de cerámica japonesa

Hokkaidō

- Kita Arashiyama (北の嵐山)
- Kobushi-yaki (こぶ志焼)
- Otaru-yaki (小樽焼)
- Tōraku-yaki

Tōhoku

Aomori

- Hachinohe-yaki (八戸焼)
- Tsugaru-yaki (津軽焼)

Akita

- Naraoka-yaki (楢岡焼)
- Shiraiwa-yaki (白岩焼)

Fukushima

- Aizuhongō-yaki (会津本郷焼)
- Aizukeizan-yaki (会津慶山焼)
- Nihonmatsubanko-yaki (二本松萬古焼)
- Ōborisōma-yaki (大堀相馬焼)
- Sōmakoma-yaki (相馬駒焼)
- Tajimabanko-yaki (田島萬古焼)

Iwate

- Dai-yaki (台焼)
- Fujisawa-yaki (藤沢焼)
- Kajichō-yaki (鍛冶丁焼)
- Kokuji-yaki (小久慈焼)

Miyagi

- Daigamori-yaki (台ヶ森焼)
- Kirigome-yaki (切込焼)
- Tsutsumi-yaki (堤焼)

Yamagata

- Goten-yaki (碁点焼)
- Hirashimizu-yaki (平清水焼)
- Kami no hata-yaki (上の畑焼)
- Narushima-yaki (成島焼)
- Shinjō Higashiyama-yaki (新庄東山焼)

Kantō

Gunma

- Jijōji-yaki (自性寺焼)
- Shibutami-yaki (渋民焼)
- Tsukiyono-yaki (月夜野焼)

Ibaraki

- Kasama-yaki (笠間焼)

Saitama

- Hannō-yaki (飯能焼)

Tochigi

- Koisago-yaki (小砂焼)
- Mashiko-yaki (益子焼)
- Mikamo-yaki (三毳焼)

Tokyō

- Imado-yaki (今戸焼)

Chūbu

Aichi

- Akazu-yaki (赤津焼)
- Hōraku-yaki (豊楽焼)
- Inuyama-yaki (犬山焼)
- Seto-yaki (瀬戸焼) (6)
    - Ofukei-yaki (御深井焼)
- Tokoname-yaki (常滑焼) (6)

Fukui

- Echizen-yaki (越前焼) (6)

Gifu

- Koito-yaki (小糸焼)
- Mino-yaki (美濃焼)

o Oribe-yaki (織部焼)

  o Shino-yaki (志野焼)

- Shibukusa-yaki (渋草焼)

- Yamada-yaki (山田焼)

Ishikawa

- Kutani-yaki (九谷焼)
- Ōhi-yaki (大樋焼)
- Suzu-yaki (珠洲焼)

Nagano

- Matsushiro-yaki (松代焼)
- Obayashi-yaki (尾林焼)
- Takatō-yaki (高遠焼)
- Tenryūkyō-yaki (天竜峡焼)

Niigata

- Anchi-yaki (庵地焼)
- Muramatsu-yaki (村松焼)
- Mumyōi-yaki (無名異焼)

Shizuoka

- Moriyama-yaki (森山焼)
- Shitoro-yaki (志戸呂焼) (7)
- Shizuhata-yaki (賤機焼)

Toyama

- Etchū Maruyama-yaki (越中丸山焼)
- Etchū Seto-yaki (越中瀬戸焼)
- Kosugi-yaki (小杉焼)
- Sansuke-yaki (三助焼)

Yamanashi

- Nōketsu-yaki (能穴焼)

Kansai

Hyōgo

- Awaji ware (淡路焼)
- Akōunka-yaki (赤穂雲火焼)
- Izushi-yaki (出石焼)
- Minpei-yaki (珉平焼)
- Tanba Tachikui-yaki (丹波立杭焼) (6)

Kyōto

- Asahi-yaki (朝日焼) (7)
- Kiyomizu-yaki (清水焼)
- Kyō-yaki (京焼)
- Raku-yaki (楽焼)

Mie

- Akogi-yaki (阿漕焼)
- Banko-yaki (萬古焼)
- Iga-yaki (伊賀焼)
- Mihama-yaki (御浜焼)

Nara

- Akahada-yaki (赤膚焼) (7)

Ōsaka

- Kikkō-yaki (吉向焼)
- Kosobe-yaki (古曾部) (7)

Shiga

- Hatta-yaki (八田焼)
- Konan-yaki (湖南焼)
- Kotō-yaki (湖東焼)
- Shigaraki-yaki (信楽焼) (6)
- Zeze-yaki (膳所焼) (7)

Wakayama

- Zuishi-yaki (瑞芝焼)

Chūgoku

Hiroshima

- Himetani-yaki (姫谷焼)
- Miyajima-yaki (宮島焼)

Okayama

- Bizen-yaki (備前焼) (6)
- Hashima-yaki (羽島焼)
- Mushiake-yaki (虫明焼)
- Sakazu-yaki (酒津焼)

Shimane

- Banshōzan-yaki (萬祥山焼)
- Fujina-yaki (布志名焼)
- Hachiman-yaki (八幡焼)
- Iwami-yaki (石見焼)
- Mijiro-yaki (御代焼)
- Mori-yaki (母里焼)
- Sodeshi-yaki (袖師焼)
- Shussai-yaki (出西焼)
- Yunotsu-yaki (温泉津焼)

Tottori

- Inkyūzan-yaki (因久山焼)
- Hosshōji-yaki (法勝寺焼)
- Kazuwa-yaki (上神焼)
- Uradome-yaki (浦富焼)
- Ushino-yaki (牛ノ戸焼)

Yamaguchi

- Hagi-yaki (萩焼)
- Seiri-yaki (星里焼)
- Sueda-yaki (末田焼)

Shikoku

Ehime

- Rakuzan-yaki (楽山焼)
- Suigetsu-yaki (水月焼)
- Tobe-yaki (砥部焼)

Kagawa

- Kamikage-yaki (神懸焼)
- Okamoto-yaki (岡本焼)
- Rihei-yaki (理平焼)

Kōchi

- Nōsayama-yaki (能茶山焼)
- Odo-yaki (尾戸焼)
- Uraharano-yaki (内原野焼)

Tokushima

- Ōtani-yaki (大谷焼)

Kyūshū

Fukuoka

- Agano-yaki (上野焼) (7)
- Futagawa-yaki (二川焼)
- Kamachi-yaki (蒲池焼)
- Koishiwara-yaki (小石原焼)
- Takatori-yaki (高取焼) (7)

Kagoshima

- Satsuma-yaki (薩摩焼)
- Ryūmonji-yaki (龍門司焼)
- Tanegashima-yaki (種子島焼)

Kumamoto

- Amakusa tōjiki (天草陶磁器)
- Kodai-yaki (高田焼)
- Shōdai-yaki (小代焼)

Miyazak

- Komatsubara-yaki (小松原焼)
- Tojō-yaki (都城焼)

Nagasaki

- Hasami-yaki (波佐見焼)
- Mikawachi-yaki (三川内焼)
- Nagayo-yaki (長与焼)
- Utsutsugawa-yaki (現川焼)

Oita

- Onta-yaki (小鹿田焼)

Saga

- Arita-yaki (有田焼)
- Imari-yaki (伊万里焼)
- Hizen Yoshida-yaki (肥前吉田焼)
- Hizen Ozaki-yaki (肥前尾崎焼)
- Karatsu-yaki (唐津焼)
- Shiraishi-yaki (白石焼)

Ryukyu Islands

- Ryūkyū-yaki (琉球焼)
- Tsuboya-yaki (壺屋焼)

Agano

La cerámica Agano (上野焼, *Agano-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa fabricada tradicionalmente en Fukuchi, distrito de Tagawa, Fukuoka.

Historia

La cerámica de Agano tiene sus inicios en 1602, cuando los artesanos llegaron a Japón desde el Reino de Joseon en Corea por invitación del daimyo del Dominio de Kokura. Los comienzos de su producción fueron apoyados por Hosokawa Sansai, quien también era conocido como el *daimyō* Hosokawa Tadaoki. Originalmente se asoció con la ceremonia del té.

La cerámica Agano Kawara (上野香春焼) es un tipo de cerámica Agano fabricada tradicionalmente en Kawara, prefectura de Fukuoka.

Botella de sake Agano ware (*tokkuri*), período Edo, mediados del siglo XIX

Botella de sake *tokkuri*, periodo Edo, siglo XIX

Aizu Hongo

La cerámica de Aizu Hongo (会津本郷焼) es un tipo de cerámica y porcelana producida en las cercanías de la antigua ciudad de Aizu Hongo (actualmente parte de la ciudad de Aizumisato), condado de Onuma, prefectura de Fukushima, una cerámica ubicada en la ciudad de Aizuwakamatsu. El mercado de Aizu Hongo Seto se lleva a cabo el primer domingo de agosto de cada año.

Historia

En 1593, Gamo Ujisato, quien se convirtió en el señor feudal de la región de Aizu bajo el gobierno de Toyotomi, convocó a los fabricantes de tejas de la provincia de Harima para que hicieran tejas para el castillo de Tsuruga. En 1645, durante el período Edo temprano, el alfarero Genzaemon Mizuno fue invitado de Seto. Se completa el prototipo de la mercancía actual de Aizu Hongo. Mizuno es llamado el "fundador de la cerámica" y Sato es llamado el "fundador de la porcelana", y conmemoran sus hazañas en el festival de la cerámica el 16 de septiembre.

Aizu también se convirtió en un campo de batalla en la Guerra Boshin al final del período Tokugawa (Guerra Aizu), y la producción de cerámica sufrió graves daños, pero se recuperó. En el período Meiji, se estableció el nombre "Aizu Hongo ware" y se exportó.

Además de jarrones, se elaboran diversos productos como vasijas de barro, vajillas como platos, teteras, tazas, palillos y estuches de incienso. En 1993, fue designado como zona de producción artesanal tradicional por el Ministerio de Industria y Comercio Internacional. En 2021, también se registró como marca colectiva regional. En el apogeo del período Meiji, había más de 100 cerámicas, pero a partir de 2021 habrá 13.

Características

Es la única zona de producción de porcelana al norte de la región de Kanto que utiliza piedra de alfarería como materia prima. La piedra de cerámica de Okubo se expone a los elementos durante más de un año antes de triturarla y amasarla hasta convertirla en arcilla. Conocido por su acabado grueso y duradero. El tono varía según la aplicación.

El vidriado utilizado en la cerámica de Aizu Hongo se llama "Ameyu". El esmalte Ame tiene literalmente un color caramelo y un brillo. Una cerámica representativa que utiliza este glaseado de caramelo es el cuenco de arenque, que se ha utilizado durante mucho tiempo para encurtir el arenque con pimienta japonesa. Además, aunque hay muchos hornos que producen porcelana, se convirtió en el único horno de porcelana en Miyumishinden (actualmente Shinmachi, Aizumisato-machi), un pueblo donde Masayuki Hoshina asignó su equipo de tiro con arco para desarrollarlo. Tomisaburo, el segundo hijo de Tomitaro Satake, abrió una sucursal familiar en 1873. La cuarta generación Tomizo creó un diseño que hace uso de la tradición de la cerámica Aizu en la era moderna, junto con la tecnología y las técnicas de teñido, usando camelias nativas de Japón como motivo.

Botella de sake Aizu Hongo (mediados del siglo XIX)

Akahada

La cerámica Akahada (赤膚焼, *Akahada-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa tradicionalmente de la prefectura de Nara centrada principalmente en la cerámica de la ceremonia del té.

Historia

A partir de 1585, la cerámica Akahada fue creada por varios hornos y se convirtió en la favorita de Koribou Enshu. Hubo un grave declive debido a los cambios políticos a mediados del siglo XVIII, lo que provocó que los hornos se movieran y cambiaran. En 1785, el señor feudal del castillo de Koriyama en Nara Yanagisawa Yasumitsu pidió a dos alfareros llamados Inosuke y Jihee que revitalizaran los hornos. Los hornos finalmente se trasladaron a Koriyama y tenían un horno central, este y oeste. El horno central estaba a cargo de Okuda Mokuhaku. El horno occidental estaba a cargo de los dos alfareros Sobei y Shijiro. Después de 1785, los hornos tenían el patrocinio del daimyo del castillo de Koriyama, donde siguen en producción en la actualidad.

Características

La arcilla es de color blanco lechoso, a veces con un toque de rojo, con un esmalte transparente. La forma más común son los artículos de té como tazas, jarras y tazones. Una característica definitoria común son los dibujos de Nara-e pintados en la superficie bajo el vidriado con escenas de cuentos de hadas, canciones noh y otras fuentes similares.

Producciones actuales

Actualmente, hay seis hornos de cerámica Akahada en funcionamiento en Nara. El horno Furuse de octava generación, el horno Oshiro Akiyama de cuarta generación, otro horno Oshiro, el horno Oshiro Sheijin de novena generación, el horno Ogawa de cuarta generación y el horno Onishi de octava generación.

Decantador de sake de dos bocas de loza Akahada, período Edo, principios del siglo XIX

Akazu

La cerámica Akazu (赤津焼, *Akazu-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa producida en el distrito de Akazu, ubicado en el lado este de Seto, Prefectura de Aichi.

Se cree que los hornos que producen cerámica Akazu se desarrollaron junto con los hornos Seto durante el período Heian, con restos de hornos del período Muromachi, las ruinas del horno Konagasō, que aún permanecen en el área de Seto. Durante el período Sengoku, se produjo una rápida disminución del número de talleres de hornos, que recibieron el nombre de "Setoyama risan" (La dispersión de Seto), y muchos talleres de hornos se trasladaron a la región de Mino.

Originalmente se creía que en 1610, Tokugawa Yoshinao, el primer señor feudal del feudo de Owari, tenía la intención de reunir alfareros de la aldea de Akazu para restaurar los hornos de Seto (en otras palabras, llamando a los fabricantes de hornos). Sin embargo, en los últimos años, según el material de los documentos existentes, ahora se considera que Tokugawa Ieyasu, en consonancia con el establecimiento del shogunato en Nagoya, volvió a llamar a los fabricantes de hornos.

Además, en 1616, Ieyasu pidió a los alfareros de Akazu que se trasladaran al castillo de Nagoya y construyeron un horno en el área de Ofukemaru. El horno se suspendió en 1871 tras la abolición del sistema feudal, pero todavía se lo conoce como "Bishu Oniwa-yaki". A través de su servicio en Oniwa-yaki, Chen Yuan-Hin introdujo en el taller las técnicas hasta entonces desconocidas de las ilustraciones de Gosu estilo Annan, y ha llegado a ser conocido como "glaseado Ofukei". En 1807, Katou Tamikichi introdujo en Seto métodos de fabricación de porcelana de pasta dura. Sin embargo, este tipo de fabricación no ganó popularidad y, hasta el día de hoy, la porcelana de pasta blanda sigue siendo la principal exportación de porcelana de Seto.

Tiempo presente

Siete tipos de vidriado (vidriado de ceniza, vidriado de hierro, vidriado de *Koseto*, vidriado de *Kiseto*, vidriado de *Shino*, vidriado de *Oribe*, vidriado de *Ofukei*) y 12 tipos de métodos de adorno se han transmitido hasta el día de hoy. En 1977, la cerámica Akazu fue designada como artesanía tradicional japonesa. En febrero de 2010, 14 artesanos contados aún mantienen la práctica.

Museo de Cerámica Akazu ware

En 1980, se estableció el Museo de Cerámica Akazu Ware con el objetivo de preservar la investigación y los materiales populares relacionados con la cerámica Akazu.

Ubicado en una colina de la ciudad de Akazu, el museo tiene un aspecto característico con sus paredes exteriores cubiertas por azulejos de cerámica vidriada de Oribe. El interior del museo está equipado con una sala de reuniones

destinada a la investigación, así como una sala para exhibir y vender artículos de Akazu que van desde juegos de té y jarrones hasta cerámica de uso general.

Amakusa

La cerámica de Amakusa es un término general para la cerámica hecha en la región de Amakusa de la Prefectura de Kumamoto, y se le dio un nuevo nombre cuando se la designó como artesanía tradicional nacional. Uchidasarayama-yaki, Takahama-yaki, Mizunodaira–yaki y Maruo-yaki son las cuatro principales áreas de producción.

Introducción

Vajilla Uchida Sarayama

El área de producción de porcelana más antigua de Kyushu, que se dice que data del siglo XVII. Hay muchos hornos en la zona y se han desenterrado innumerables piezas de cerámica. Después de eso, fue abolido, pero fue revivido en 1970. En 1981, se convirtió en una artesanía tradicional de la prefectura de Kumamoto. Hornear celadón, porcelana blanca, teñido, etc.

Fotos cortesía de la Prefectura de Kumamoto

Artículos de Takahama

El horno se inauguró en 1762, cuando el jefe de la aldea local, Ueda Denemon, invitó a un alfarero de la provincia de Hizen a hacer porcelana. Debido a su alta calidad, llamó la atención del magistrado de Nagasaki, y horneó principalmente productos para exportar a los Países Bajos. El trabajo representativo de esa época es el magnífico nishikide teñido. A mediados del período Meiji, el horno fue abandonado y en 1952, Ueda Pottery Stone Joint Stock Company, que había estado vendiendo piedra de cerámica, logró restaurarlo. Se caracteriza por un diseño coloreado con gosu sobre la superficie de un recipiente blanco. Es conocido por su diseño elegante que es consciente de la cultura cristiana.

Cerámica Maruo

Un horno abierto a finales del período Edo. Horneamos artesanías populares que se mezclaron con nuestra vida. Hoy, estamos horneando varias cerámicas que no están limitadas por la forma.

Mizunohira-yaki

Horno abierto en Meiwa 2do año. Un antiguo horno del que se dice que es el creador de la cerámica que utiliza el esmalte de erizo de mar, que se caracteriza por su superficie de color negro azulado. Red Sea Mouse es un glaseado típico.

Anchi

Anchiyaki es un tipo de cerámica producida en Yasuda, ciudad de Agano, prefectura de Niigata, comúnmente conocida como el área de Anchi.

Se caracteriza por un esmalte negro, que se denomina "negro de la ermita". Originalmente, fue el predecesor de la "cerámica Yasuda" (diferente de la "cerámica Yasuda" actual), que ha continuado desde el período Edo. Todos los hornos, excepto el horno, se extinguieron antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Guerra. El Horno Hatano fue establecido en 1878 por Naotaro Hatano, quien se formó en la cerámica Muramatsu (ahora Gosen City) Cocción de diversos utensilios como braseros y macetas. Kazan (Kaichi) Hatano se hizo cargo del horno y Gizan (Yoshio) Hatano, la tercera generación, se dedicó a estudiar y solidificar el suelo como un horno de arte popular. Después de la muerte de Yoshiyama, sus tres hijos biológicos lo sucedieron.

A principios de la era Showa, Ken Miyanohara, Shodo Sasaki y otros se quedaron aquí y produjeron excelentes obras, y su nombre era conocido en todo el país. En los últimos años, en 2005, Setsuko Tsumura publicó una novela "Dokoi" modelada al horno, que llamó mucho la atención.

Siguiendo la tradición de más de 140 años, todos los procesos desde la preparación del suelo se realizan sin utilizar máquinas

---

Asahi

La cerámica Asahi (朝日焼, *Asahi-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa tradicionalmente de Uji, Kioto.

Matsubayashi Hōsai XVI (松林豊斎十六代) es uno de los eminentes maestros de Asahi.

Historia

Los hornos Asahi comenzaron su producción en la era Keichō (1596-1615) en Uji, Kioto. El Asahi-yaki se estableció con otros nuevos hornos de la época como Akahada-yaki, Zeze-yaki, Akashi-yaki y Shizuhata-yaki, Kiyomizu-yaki.

Desde el fundador del horno Asahi, Tōsaku, ha proporcionado tazones de té preciados para preparar té batido a la nobleza, gobernantes guerreros y maestros del té. Años después de la muerte de Kobori Enshu, un maestro del té en

el siglo XVII, una lista prestigiosa Se crearían siete hornos. Conocido como los Siete Hornos de Enshu, incluía a Takatori, Agano, Shidoro, Akahada, Zeze, Asahi y Kosobe.

La cerámica Asahi ha estado en producción continua durante más de cuatrocientos años, a través de dieciséis generaciones de la familia Matsubayashi. El primer horno de cerámica Asahi se construyó entre el cambio del Período Momoyama (c. 1585–1605) y el Período Edo (c. 1605–1867), de Tōsaku. Fue con el surgimiento de la ceremonia del té japonesa que Asahi-yaki comenzó a tener éxito comercial. Sin embargo, durante el período Edo, los alfareros se redujeron a quemar tejas. Esto continuó durante la época del octavo cabeza de familia, Chobei VIII, hasta la década de 1860. En 1864, en el Incidente de Kinmon, una parte del lugar real de Kioto se incendió y la familia Asahi proporcionó nuevas tejas para el techo.

El horno de la familia Asahi enfrentó dificultades nuevamente cuando el propietario de la duodécima generación, Shosai (1865-1932), luchó por mantener el negocio durante la Era Meiji (1868-1912) en Japón. A través de una visita casual del entonces príncipe heredero Yoshihito, revivieron su popularidad. Uno de los hijos de Shosai, Matubayashi Tsurunosuke, contribuyó al desarrollo temprano de Leach Pottery en St. Ives, Reino Unido. En 2010, un importante hallazgo dejó al descubierto muchas cajas llenas de documentos pertenecientes a la familia.

Características

La vajilla Asahi se usa principalmente para las ceremonias del té y consiste en tazones de té, recipientes de agua fría con tapa y otros utensilios, tanto para la preparación de *matcha* (té en polvo) como para *sencha* (té verde macerado). Una característica de la vajilla Asahi proviene de la impresión en la parte inferior de las producciones. Los ejemplos de artículos de Asahi suelen tener los caracteres impresos Asahi [朝日], en la base sin esmaltar. Cada pieza está grabada con un pequeño sello de metal grabado con las características de 'Asahi' [朝日].

Hasta el período Meiji, los alfareros de Asahi usaban arcilla depositada en el monte Asahi en la región de Uji. Hoy en día, los alfareros utilizan depósitos de arcilla de Shikiwara y el monte Orii, que se encuentran frente al monte Asashi. Los alfareros de Asahi solo usan arcilla de la región de Uji, depositada por el río Uji. Luego, la arcilla extraída se deja envejecer durante más de un siglo antes de usarla.

Tazón de té de gres Asahi con vidriado de ceniza de madera, período Edo, siglo XVIII

El esmalte Asahi Yaki actualmente utiliza los siguientes esmaltes en su producción: Matsubaiyu / Esmalte de ceniza de pino. Se caracteriza por una coloración verdosa debido al hierro de pino. Siempre que se empleaba el horno inclinado, el combustible utilizaba los troncos partidos de pino rojo. La ceniza resultante de tal cocción es para crear este esmalte particular. Geppakuyu / Esmalte blanco lunar: los que tenían un moteado púrpura debido a la coloración cobriza en la arcilla blanca azul del esmalte blanco lunar se denominaron "Kinyo". Efectos de cocción Kase / Mancha leonada: presenta una gradación compleja de carácter amarillo claro y gris. Un patrón de manchas como la espalda de un ciervo es una de sus características. Hanshi: su característica es un color naranja cálido como el sol de la mañana, el color cambia tanto como el uso. Benikase / Red Fawn Spot: cuanto mayor sea la proporción de hierro en la arcilla.

El actual Matsubayashi Hosai se convirtió en el líder de la decimosexta generación de Asahi warei en 2016. Continúa con la estética tradicional de Asahi ware de kirei sabi (belleza y simplicidad) basada en la estética del maestro de la ceremonia del té Kobori Enshu. En la actualidad, Hosai XVI produce principalmente utensilios para el té, como

cuencos para el té, cajitas para el té, jarras para el agua y jarrones. Como innovación, ha agregado la técnica de sobreglaseado Geppaku a las piezas de producción en el taller.

Banko

Banko-yaki (萬古焼) es un tipo de cerámica y cerámica que utiliza petalita y tiene una excelente resistencia al calor. Se clasifica como semiporcelánico (gres) con propiedades entre la cerámica y la porcelana.

Es una industria local representativa de la ciudad de Yokkaichi, prefectura de Mie, y ha sido designada como artesanía tradicional por el Ministro de Economía, Comercio e Industria desde el 12 de enero de 1979 (Showa 54). Las teteras de arcilla morada y las ollas de barro son famosas por sus características de resistencia al calor, y las ollas de barro en particular representan alrededor del 80% del mercado nacional. También es famoso por su kayari- buta, un repelente de mosquitos con forma de cerdo. Banko ware prospera en los distritos de Hashikita y Kaizo de la ciudad de Yokkaichi. Un bien cultural intangible designado por la ciudad de Yokkaichi.

Historia

La cerámica Banko fue creada a mediados del período Edo por un rico comerciante en Kuwana, Nunamirozan, y era un tipo de cerámica desarrollado por los gustos de los literatos (Kobanko). Después de que se abolió una vez Kobanko, se hicieron intentos para revivir la cerámica Banko en varios lugares. La cerámica Banko en Yokkaichi también revivió al final del período Edo y se estableció como una industria local en el período Meiji. Desde entonces, se han desarrollado nuevos productos, como la cerámica dura de semiporcelana, utilizando nuevas técnicas.

Antiguo banco

La cerámica Banko fue creada por Rozan Nunamami, un rico comerciante de Kuwana, durante la era Genbun (1736-1740) en Obuke, Asake-gun (ahora Escuela Primaria Asahi-cho), dirección Mie-gun. Rozan puso un sello de "Banko", que es la marca de su propio trabajo. Las obras de la época de Rozan ahora se llaman Kobanko.

Banko ware *Okame* figurita, Período Edo, siglo XIX

La cerámica de Banko imitaba la técnica de la cerámica de Kioto y comenzaba con una copia de un tazón de té. Eventualmente, la cerámica de Banko, que se caracterizó por sus espléndidas pinturas sobre vidriado y gustos exóticos, fue bien recibida en Edo, y se estableció un horno en Edo Koume (Edo Banko), y Rozan también se mudó a Edo.

Continuó después de la muerte de Rozan en 1777, pero la cerámica Banko cesó temporalmente porque no hubo sucesor.

Renacimiento de Bankoware

Durante la era Tenpo (1830-1843), la cerámica Banko fue revivida por el alfarero kuwana Yusetsu Mori y otros (Yubestu Banko). Las pinturas Yamato-e con espléndidos colores en polvo y las novedosas teteras fabricadas por el método de moldeo en madera se convirtieron en las especialidades de Kuwana, y el Dominio de Kuwana alentó su producción.

En Kuwana, aparecieron muchos ceramistas que imitaron o siguieron a Yusetsu Banko (cerámica de Kuwana Banko). Hoy en día, la cerámica Kuwana Banko es una artesanía tradicional de la prefectura de Mie.

Además, Zuiga Numami, un discípulo de Rozan, fundó Ando ware (más tarde Akogi ware) en Tsu, y Takekawa Chikusai en el pueblo de Iwa fundó Iwa Banko.

Mercancías de Yokkaichi Banko

La cerámica Yokkaichi Banko se estableció gracias a los esfuerzos de Chuzaemon Yamanaka y los primeros hornos se construyeron en Akuragawa y Suehiro.

Originalmente en Akuragawa, Norimasa Tabata, el sacerdote principal del Templo Yuifuku-ji, invitó a un alfarero y abrió un horno para hacer cerámica miscelánea en el estilo Shigaraki en 1829 (horno Kaizoan). Yamanaka Chuzaemon, que era el líder del pueblo vecino de Suenaga, recibió formación en cerámica en el horno Kaizoan y abrió un horno en su residencia en 1853 para estudiar a Yusetsu Banko, al que admiraba.

Artículo Banko (taza de soba)

Bizen

La cerámica Bizen (備前焼, *Bizen-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa tradicionalmente de la provincia de Bizen, actualmente parte de la prefectura de Okayama.

Historia

La cerámica de Bizen se producía tradicionalmente en el pueblo de Imbe en la provincia de Bizen y sus alrededores, de donde recibió su nombre. Por lo tanto, también se conoce como Imbe o Inbe ware. Tiene vínculos con la cerámica Sue del período Heian en el siglo VI y apareció durante el período Kamakura del siglo XIV.

Un horno trepador de *noborigama* para producir cerámica Bizen

Bizen fue considerado uno de los Seis Hornos Antiguos por el erudito Koyama Fujio. Experimentó su apogeo durante el período Momoyama del siglo XVI. Durante el período Edo, los señores Ikeda del dominio de Okayama continuaron apoyando los hornos y otorgaron privilegios especiales a las familias que los operaban, como Kimura, Mori, Kaneshige, Oae, Tongu y Terami. La calidad rústica de Bizen lo hizo popular para su uso en la ceremonia del té japonesa. Las mercancías de la fase inicial se denominan estilo Bizen antiguo (古備前派 *Ko-Bizen-ha*).

Después de que comenzara la modernización durante la era Meiji del siglo XIX, el Bizen casi desapareció junto con muchas otras artesanías tradicionales. El artista Kaneshige Toyo (1896–1967) ayudó a preservarlo en la década de 1930 durante la era Shōwa al revivir el estilo Momoyama. Por sus esfuerzos fue nombrado Tesoro Nacional Viviente.

La cerámica Bizen fue designada artesanía tradicional japonesa por el gobierno en 1982. A principios del siglo XXI se producía en alrededor de 300 hornos en funcionamiento.

Los artistas honrados por el gobierno de la prefectura de Okayama con la designación de Bien Cultural Inmaterial incluyen a Fujita Ryuho (1913-1973), Kaneshige Toyo, Fujiwara Kei (1899-1983), Fujiwara Ken (1924-1977), Fujiwara Rakuzan (1910-1996), Mimura Tokei (1885-1956), Isezaki Yozan (1902-1961), Ishii Furo (1899-1964), Oae Jindo (1890-1954), Kaneshige Michiaki (1934-1995), Kaneshige Sozan (1909-1995) y Yamamoto Toshu (1906-1994). Kaneshige Toyo, Fujiwara Kei y Yamamoto Toshu también fueron registrados como Living National Treasures.

Otros artistas notables incluyen a Konishi Toko I (1899-1954), Matsuda Kazan I (1902-1948), Nishimura Shunko (1886-1953) y Suzuki Osai (1908-1972). Los artistas contemporáneos incluyen a Hajime Kimura y Kosuke Kanishige, que se especializa en la técnica *hidasuki*, así como a Harada Shuroku, Mori Togaku, Abe Anjin, Nakamura Rokuro, y Kakurezaki Ryuichi.

Ko-Bizen (antiguo Bizen) florero de loza tabimakura (almohada portátil), período Edo, siglo XVII

Todos los años se celebra un festival de artículos de Bizen alrededor de la estación de Imbe.

Características

Bizen se caracteriza por una dureza significativa debido a la cocción a alta temperatura; su color marrón rojizo parecido a la tierra; ausencia de vidriado, aunque puede contener restos de ceniza fundida a modo de vidriado; y marcas resultantes de la cocción en horno de leña.

Botella de sake con marcas *hidasuki*, periodo Edo, mediados del siglo XVII

La arcilla que se encuentra en Imbe es pegajosa y fina, con un alto contenido de hierro y, tradicionalmente, mucha materia orgánica que no es receptiva al vidriado. Para algunos alfareros este es un material inadecuado, ya que tiene características débiles tales como alta contracción y relativamente baja resistencia al fuego. La mayoría de los artículos de Bizen no están recubiertos con esmalte debido a esta contracción, ya que cualquier esmalte aplicado se despegaría durante el proceso de cocción. Debido a su baja resistencia al fuego no puede soportar cambios bruscos de temperatura, por lo que la cocción debe realizarse de forma gradual. Sin embargo, el suelo también tiene propiedades beneficiosas, como la plasticidad. La alta resistencia de la arcilla Inbe hace que conserve su forma, haciéndola resistente incluso sin vidriar.

Apariencia

El alfarero también puede controlar la apariencia de las vasijas por cómo las coloca en el horno. Esto puede resultar en una amplia gama de estilos visuales, dependiendo de cómo se coloquen las piezas y cómo se controle la cocción. Sin embargo, no siempre es seguro qué patrones o colores exactos se crearán durante la cocción:

Goma (胡麻, literalmente "semilla de sésamo")

Las cenizas de carbón se derriten con el calor y se convierten en un glaseado que se adhiere a la superficie.

Sangiri (桟切り)

La vasija está parcialmente enterrada en arena en el horno. La zona expuesta se vuelve negruzca porque las cenizas que la cubren retardan la oxidación.

Hidasuki (緋襷)

Esta técnica estándar de Bizen hace que las líneas escarlatas parezcan pintadas con un pincel. El patrón resulta de paja de arroz envuelta alrededor de la pieza antes de cocerla en el horno. La pieza se coloca en un contenedor en forma de caja llamado saggar. El saggar se cubre para que la cerámica quede protegida del contacto directo con las llamas o las cenizas volantes. Protegidas así, las piezas del saggar se vuelven blancas debido a una reacción química. Los alcalinos de la paja se combinan con el hierro de la arcilla; las áreas cubiertas de paja reaccionan y crean marcas de quemaduras rojas y marrones.

Normalmente, los alfareros hacen patrones *hidasuki* con líneas finas y claras en un estilo llamativo y expresivo. Lo hacen separando los pedazos de paja para evitar que se suelden entre sí. Otros alfareros usan una técnica diferente que hace que las marcas de paja estén fuera de foco, en lugar de distinguirse claramente. Esto se logra ablandando la paja golpeándola con un mazo. Envolviendo las piezas en grandes manojos batidos se consigue un efecto suave con una rica gama de matices escarlata. Esto puede resultar en un intenso contraste de un escarlata cálido contra un fondo liso.

Diferentes tipos de artículos de Bizen

Botamochi (牡丹餅)

El resultado son dos, tres o cinco marcas redondas, como si en la superficie hubieran quedado las marcas de bolitas de tortas de arroz.

Azul Bizen (青備前, *Aobizen*)

Bizen negro (黒備前, *Kurobizen*)

Fuseyaki (伏せ焼)

Este estilo se crea cuando el alfarero apila intencionalmente piezas una encima de la otra o de lado, para variar la extensión de la cobertura de las cenizas de carbón. Esto crea diferentes colores en la parte superior e inferior.

Echizen

La cerámica Echizen es un tipo de cerámica (gres) que se produce principalmente en el distrito de Miyazaki (antiguo pueblo de Miyazaki) y en el distrito de Oda (antiguo pueblo de Oda) en Echizen-cho, Nyu-gu, prefectura de Fukui. Usando arcilla con un alto contenido de hierro, el color de la superficie varía de gris negruzco a marrón rojizo, y la belleza del esmalte natural amarillo verdoso que fluye hacia abajo.

Originalmente, estaban haciendo Sueki, pero se dice que comenzaron a hacer cerámica yakishime al introducir técnicas de cerámica Tokoname al final del período Heian. Se dice que el primer horno se construyó en Ozohara, Echizen-cho, y se especula que la producción temprana de cerámica Echizen fue realizada por un grupo de alfareros que visitaban Tokoname.

Olla Echizen, período Muromachi, Museo de Arte de Hakone

Botella de sake Echizen ware (período Momoyama)

La cerámica Echizen, que se cuece a un color marrón oscuro mediante la cocción a alta temperatura, se caracteriza por ser duradera e impermeable al agua, incluso sin el uso de vidriado. En la segunda mitad del período Muromachi, fue transportado por Kitamae a Hokkaido en el norte ya la prefectura de Tottori en el sur. Sin embargo, a mediados del período Edo, la cerámica Echizen declinó gradualmente a favor de la cerámica Seto, y el volumen de producción disminuyó. Después de eso, en la segunda mitad del período Edo, se horneaban vajillas como katakuchi y botellas de sake, y en el período Meiji, se invitó a alfareros de Shigaraki, Seto, Mino, Kutani, etc., y trataron de incorporar porcelana y colores, pero no echó raíces. Desde el final del período Meiji hasta el período Taisho, muchas alfarerías cerraron.

En el período Showa, Kyuemon Mizuno y Fujio Koyama realizaron excavaciones e investigaciones, y en 1948 Fujio Koyama contó la cerámica Echizen como uno de los "Seis viejos hornos de Japón". En 1965 (Showa 40), el Consejo de Promoción del Desarrollo de la Cerámica de Fukui decidió unificar el nombre de la cerámica producida en cada horno de la prefectura a 'Echizen ware'.

Taza de cerámica Echizen (en el Centro de Intercambio Cultural de Echizen Pottery Village)

En 1970 (Showa 45), se construyó la Aldea de Cerámica Echizen con el apoyo de la prefectura de Fukui, y muchos alfareros vinieron a visitarla. Hoy en día, hay muchas obras con un sentido joven, pero lo básico es el viejo yakishime. En 1986 (Showa 61), fue designado como artesanía tradicional por el Ministerio de Industria y Comercio Internacional (ahora el Ministerio de Economía, Comercio e Industria). El 29 de abril de 2017, la cerámica Echizen consta de cerámica Tamba Tachikui (ciudad de Tamba Sasayama, prefectura de Hyogo), cerámica Bizen (ciudad de Bizen, prefectura de Okayama), cerámica Seto (ciudad de Seto, prefectura de Aichi), cerámica Tokoname (ciudad de Tokoname, prefectura de Aichi) y cerámica de Shigaraki (ciudad de Koka, prefectura de Shiga) y patrimonio de Japón como uno de los seis hornos antiguos de Japón (sitio web oficial de Japan Six Ancient Kilns).

Hagi

La cerámica Hagi (萩焼, *Hagi-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa tradicionalmente originada en la ciudad de Hagi, Yamaguchi, en la antigua provincia de Nagato.

Historia

Los orígenes de la cerámica de Hagi se remontan a la llegada de los alfareros coreanos a Hagi, una ciudad situada en la prefectura de Yamaguchi en el mar de Japón, tras la invasión militar japonesa de la península de Corea a finales del siglo XVI. Como resultado, un gran número de artesanos coreanos fueron secuestrados y transportados a Japón, donde jugaron un papel crucial en el establecimiento de nuevos tipos de cerámica como Satsuma, Arita y Hagi ware ("hagi yaki").

El señor feudal local del área de Hagi en ese momento, Terumoto Mōri, había designado alfareros en una ciudad castillo de Matsumoto (actualmente la ciudad de Hagi) para crear artículos de Hagi para sus ceremonias de té personales y como obsequios. Los alfareros de Matsumoto aumentaron constantemente su producción, por lo que se establecieron más hornos en el territorio de Fukawa (actualmente la ciudad de Nagato) a mediados del siglo XVII. Sin embargo, debido a la Restauración Meiji en 1868, los alfareros empleados por Lord Mori fueron despedidos y comenzaron a administrar sus propios negocios independientes. Gradualmente, se construyeron más hornos fuera de Hagi, extendiéndose al área de Miyano de la ciudad de Yamaguchi y también a otras partes de la región suroeste de la prefectura de Yamaguchi. Por lo tanto, la producción de artículos de Hagi continuó durante la era Edo.

Tazón de té Hagi ware (*chawan*), de Tamamura Shogetsu, siglo XX

La tradición de las ceremonias del té y las casas de té continúa hasta el día de hoy en Hagi, lo que a su vez generó demanda de vasijas. Algunos artistas conocidos de la ceremonia del té incluyen a Koraizaemon Saka XI y Koraizaemon Saka XII (高麗左衛門), Sakata Deika XIII (坂田泥華), Tobei Tahara XII (田原陶兵衛) y Yū Okada (岡田裕). Otro experto es Miwako Masaki. Un artista no japonés es Bertil Persson, un sueco.

Hagi ware *chawan* con té verde *matcha, de Yū Okada (2011)*

Características

La forma sutil y los colores tenues y naturales de la cerámica Hagi son muy apreciados. En particular, el hermoso contraste entre el color verde brillante del matcha [té] y los cálidos tonos neutros de la cerámica Hagi es

estéticamente notable. Con respecto a los productos de té, hay una expresión famosa en japonés que es "Raku primero, segundo Hagi y tercero Karatsu". Este viejo adagio del té indica el rango de los productos de té preferidos para las ceremonias del té. Implica que los productos de té con características distintivas de sensación y apariencia terrenal son los más valorados.

Se utilizan dos tipos de arcilla blanda de grano fino como material base. La tierra se mezcla primero con agua, luego se cuela. Durante el proceso, a menudo se agregan astillas de madera, lo que hace que las partes menos densas se eleven mientras que las partes más pesadas se hunden hasta el fondo. Este proceso de preparación se repite durante dos semanas hasta que el agua se filtra por completo sin residuos y se obtiene del fondo de la cuba la arcilla pura y fina. El color rojizo a naranja de la arcilla es importante ya que determinará la textura y el color de la superficie Hagi.

La belleza de la cerámica Hagi se aprecia no sólo por sus colores terrosos sino también por el vidriado. El esmalte beige translúcido es para resaltar los colores naturales y profundos de la arcilla. Después de calentarse en el horno, el esmalte crea su característica red fina de grietas y poros finos, conocida como *kan-nyuu* (貫入) o agrietamiento, mientras se enfría. A lo largo del proceso de calentamiento y enfriamiento, se forman grietas porque el vidriado se encoge más rápido que la arcilla. Con el tiempo, un usuario de Hagi ware podría notar que el color del esmalte se oscurece. Esto es natural ya que la superficie ligeramente porosa absorbe los residuos del té o del sake a través de sus pequeños crujidos, madurando con el tiempo.

También se puede notar un chip en la parte inferior, que fue hecho deliberadamente por los alfareros locales para vender los artículos a los comerciantes en lugar de presentarlos como obsequios al clan Mōri durante el período Edo. Incluso hoy en día, la cerámica de Hagi continúa evolucionando en respuesta a las demandas de los clientes, las preferencias estéticas de los artistas de Hagi y el medio ambiente.

Hagi blanco

El Hagi blanco fue desarrollado por la familia Miwa, una de las familias de macetas más respetadas de todo Japón. Su horno se estableció en Kanbun 3 (1663) en el área de Matsumoto de Hagi para producir utensilios de té para Lord Mori Terumoto. Sucesivas generaciones de alfareros Miwa han producido todo tipo de obras además de la vajilla para el té, incluida la vajilla Raku (Kyusetsu I y IV estudiaron en Kioto), figurillas de criaturas míticas (Kyusetsu VI y VII) y vasijas para la mesa.

En la década de 1930, Miwa Kyuwa (Kyusetsu X) revitalizó el mundo del té Hagi con su cálido y sensual chawan y otros utensilios para el té. Ajustó la antigua receta de cerámica alterando la forma en que se quemaba la paja y mezclándola con la solución de glaseado para finalmente crear un tono más puro de blanco. Más tarde, su hermano menor Miwa Jusetsu (Kyusetsu XI) agregó poder y fuerza con su chawan Oni-Hagi (diablo-Hagi). Los hermanos fueron nombrados tesoros nacionales vivientes por el gobierno japonés por sus productos Hagi en 1970 y 1983, respectivamente. El hijo mayor de Jusetsu es Ryosaku, ahora conocido como Kyusetsu XII porque su padre le pasó el honor en abril de 2003.

Cuenco oni (demonio) Hagi, de Shibuya Deishi, siglo XX

La mezcla del vidriado negro contiene altos niveles de hierro y realza el contraste con el vidriado blanco. La mezcla para el glaseado blanco contiene feldespato y ceniza de madera. Inicialmente es negro y muy espeso en su viscosidad, particularmente notable en la forma en que fluye por el recipiente. Por lo general, el alfarero sumerge la vasija en la tina con el vidriado para el blanco y, al extraer la vasija, puede mover la vasija para que el vidriado

gotee lentamente en la dirección deseada. El objetivo es que el esmalte que gotea lentamente agregue dimensión y movimiento a la pieza, por ejemplo, al expresar el paso del tiempo a través del flujo del goteo el carbono en el vidriado luego se evapora durante la cocción y se convierte en un blanco translúcido, con el vidriado de alto contenido de hierro en negro emergiendo de debajo del fondo. El rico vidriado blanco que recubre la vasija y el vidriado negro del fondo crean un fuerte contraste entre sí.

Iga

La cerámica Iga (伊賀焼, *Iga-yaki*) es un estilo de cerámica japonesa producida tradicionalmente en Iga, Mie, antigua provincia de Iga, Japón central.

Historia

Se cree que los orígenes de la cerámica Iga datan de la segunda mitad del siglo VII y el siglo VIII. El área ha producido durante mucho tiempo una arcilla conocida por su alta resistencia al fuego. En la fase inicial no se diferenciaba de la cerámica cercana de Shigaraki.

Se cree que los hornos se establecieron durante la era Keichō (1596-1615) bajo el gobierno de los señores Tsutsui Sadatsugu (1562-1615) y más tarde Tōdō Takatora (1556-1630) y Tōdō Takatsugu (1602-1676) de la provincia de Iga. Los hornos más conocidos estaban en Makiyama y Marubashira, en el distrito de Ayama de la ciudad de Iga.

Florero de cerámica Iga con orejetas, siglo XVII, período Edo

Históricamente, en una sala de ceremonia del té japonesa, los jarrones solían estar hechos de bambú cortado para combinar con el ambiente de la sala. Se ofrecieron jarrones preciosos como obsequio a los señores *daimyō* feudales. A partir del período Momoyama de finales del siglo XVI, aparecieron jarrones de agua de cerámica Iga con orejetas características. Las orejeras agregaron prestigio a un barco y, por lo tanto, se convirtieron en la norma popular. Desde entonces, las orejas se han convertido en una marca no solo de las vasijas de flores Iga, sino también de las jarras de agua *mizusashi.* Fueron utilizados como utensilios de té japoneses bajo el maestro Sen no Rikkyu y otros. Loza antigua de Iga, conocida como *Ko-Iga*, generalmente refleja *la estética wabi-sabi* con una apariencia rústica y formas deformadas a propósito, a las que se le da un carácter adicional mediante la adición de orejetas (*katamimi*) y muescas y abolladuras intencionales (*herame*). Muchas piezas están acabadas con el clásico vidriado *bidoro* de aspecto vítreo formado por ceniza. Varias piezas de este período han sido registradas por el gobierno. El *mizusashi* llamado "Bolsa Rota" (破袋, *yabure-bukuro*) ha sido registrado como Propiedad Cultural Importante.

Kishimoto Kennin (n. 1934) es un artista que fabrica artículos de Oribe y Shino; sin embargo, es su cerámica Iga la que se considera una de sus obras más destacadas. Tanimoto Kei (谷本景) (n. 1948) y Tanimoto Yoh (谷本洋) (n. 1958) son artistas tradicionales que se especializan en vasijas y vasijas de agua de cerámica Iga. Otros artistas son Fujioka Shuhei (藤岡周平) (n. 1947) que estudió en la década de 1970 con el maestro alfarero Tanimoto Mitsuo, Takemura Osamu y Hasu Yoshitaka (蓮善隆, n. 1949). Furutani Michio (古谷道生) (1946-2000) fue un artista que

hizo obras no solo en Iga sino también en cerámica Shigaraki, que tiene similitudes. Fue sucedido por su hijo Furutani Kazuya (古谷様和也) (n. 1976).

La cerámica moderna de Iga es conocida por las ollas de barro con una forma distintiva que se usa en cocinas y hogares. Uno de los hornos conocidos es el horno Iga Mono, que ha estado en funcionamiento desde el período Edo. También conocido es el horno Doraku (土 楽 窯 , *Doraku-gama*) en Marubashira, que ha estado en funcionamiento desde hace siete generaciones y se especializa en la producción de vasijas de *donabe.* Uno de los artistas que trabaja en Doraku es Fukumori Masatake (福森雅武).

Horno de escalada (*noborigama*) en Nagatanien, que se utilizó hasta mediados de la década de 1960

Características

La vajilla Iga utiliza arcilla local que es extremadamente resistente al calor, reacciona bien a la cocción repetida y se cuece durante tres días en un horno excavado en la tierra.

La arcilla tiende a tener un alto nivel de dureza y se crea en un torno de alfarero. El alfarero usa delicadamente una espátula para darle curvatura. Esta curva distintiva permite que las llamas laman el borde redondo. Además, los pequeños guijarros en la arcilla le dan una textura superficial adicional.

Las orejetas de un jarrón de cerámica Iga se llaman "orejas" (耳付, *mimitsuki*). Los jarrones tienden a estar hechos de arcilla rugosa, a veces con diminutas piedras blancas añadidas. En el pasado, estos se amasaban a mano, lo que le daba una forma distorsionada y, por lo tanto, carácter, pero más tarde también se desarrolló la producción a torno. Las orejetas al final de la producción son las que definen la calidad de un jarrón. Están moldeados y formados para equilibrar el recipiente; expresan la fuerza y la energía de la pieza.

Recipiente mizusashi de agua dulce, con dos granos decorativos. Período Momoyama, siglo XVII

Iga ware no utiliza esmalte aplicado. En cambio, se cuece a una temperatura muy alta en un horno que hace que cristalice en un tono rojizo, a menudo con marcas de quemaduras de color marrón grisáceo causadas por las cenizas de registro llamadas *koge, y se forma un* vidriado de ceniza verde translúcido de la madera quemada. Esto ocurre cuando la ceniza de leña se derrite a 1400 grados Celsius. Como están libres de impurezas, resulta un vidrio feldespático translúcido de jade claro llamado *biidoro*, por la palabra portuguesa para vidrio *vidro*. A veces, el vidrio *biidoro* se coagula para formar un glóbulo llamado "ojo de libélula". La durabilidad de la arcilla significa que puede cocerse varias veces sin que se agriete, a veces hasta tres veces. El esmalte de ceniza se acumula en capas y produce una translucidez. No se forma en hornos de gas modernos.

Artistas modernos como Tsuneoka Mitsuoki (恒岡光興) (n. 1939) han desarrollado un esmalte que produce los mismos colores que el esmalte de madera de fresno verde jade natural cuando se cuece en un horno de gas. Esto se rocía sobre la cerámica para hacer una capa base y luego se vierte con más esmalte en capas. Cuanto más gruesa sea la capa, más verde oscuro resultará el esmalte.

Las ollas Iga tienen un alto nivel de funcionalidad para el uso diario. Una olla *donabe* tiene una alta capacidad de retención de calor debido a la calidad de la arcilla y las paredes gruesas.

Inkyūzan

La cerámica Inkyuzan es cerámica que se cuece en Yazu-cho, Yazu-gun, Prefectura de Tottori (antes Gung-cho).

La cerámica de Inguyama comenzó en la era Meiwa (1764-72) cuando el señor del clan Tottori, el marqués Ikeda, invitó a Rokubei desde Kioto a abrir un horno. En 1795 (Kansei 7), fue protegido como producto nacional, y alrededor de Kyowa Bunka (1801-18), el alfarero de Shigaraki Kanzo trajo un nuevo método de cerámica y dejó obras maestras con su hijo Kansuke, la fundación de la cerámica Inguyama conocida hoy fue establecido.

La familia Serizawa recibió el nombre de horno de 'Inguyama' (Templo Kunoji en la provincia de Inaba) porque servían al señor feudal Marqués Ikeda. El nombre de la cerámica de Hisayama se difundió. Entre 1805 (segundo año de Bunka) y 1806 (tercer año de Bunka), Narikuni Ikeda visitó el templo de Kunoji y fomentó directamente la producción de cerámica. Después de eso, en 1852 (Kaei 5), se llevó a cabo protección y aliento, como ordenar que se disparara cerámica Awata contra Kunoji.

Muchos de los trabajos que se han ido transmitiendo son cerámicas de té, y son muchos los ejemplos en los que se vierte monótonamente el vidriado paja ceniza, el vidriado verde, el vidriado blanco, el vidriado negro, etc. También hay excelentes productos retorcidos, pero hay pocos trabajos finamente elaborados. Hoy en día, la familia Serizawa es conocida como un horno que ha seguido disparando hornos trepadores de varias cámaras de siete cámaras desde el período Edo.

Iwami

La cerámica Iwami es un tipo de cerámica producida en el área de la antigua provincia de Iwami, centrada en la ciudad de Gotsu, prefectura de Shimane. Es conocida por sus grandes ollas llamadas hando, pero hoy en día se hornean muchas pequeñas necesidades diarias para satisfacer diversas necesidades.

Historia

Originalmente, Iwami tenía una próspera industria de la cerámica, y los jarrones de agua en particular se enviaban por todo el país utilizando el Kitamae-bune. A mediados del siglo XVIII, aprendió técnicas en serio de las provincias de Suo y Bizen y perfeccionó su producción de cerámica.

En la era Meiji, mientras que muchas alfarerías perdieron la protección del clan y declinaron, la cerámica Iwami alcanzó su apogeo. Se dice que el número de alfarerías en ese momento era más de 10. Fue Omika quien apoyó este avance. Las ollas de cerámica Iwami eran altamente resistentes al agua e ideales para almacenar agua por lo que tenían demanda en todo el país.

Sin embargo, a fines de la década de 1950 y principios de la de 1960, la necesidad de almacenar agua disminuyó con el desarrollo de los sistemas de suministro de agua, y la proliferación de envases de plástico ejerció una mayor presión sobre la industria, lo que provocó su declive. El número de alfareros disminuyó drásticamente, pero después de eso, respondieron haciendo recipientes que se ajustaban a los tiempos. Ejemplos típicos son los frascos pequeños para almacenar encurtidos, ciruelas en escabeche y miso. Actualmente, también fabrica paragüeros y tazas, y sigue elaborando productos que responden a los nuevos tiempos, heredando diseños y técnicas tradicionales. Fue designado como artesanía tradicional nacional en 1994.

Izushi

La cerámica Izushi es un tipo de porcelana producida en Izushi-cho, ciudad de Toyooka, prefectura de Hyogo. También conocida como porcelana blanca Izushi.

Historia

Hay varias teorías sobre cómo comenzó, pero la teoría más convincente es que comenzó en 1784 cuando Yazaemon Izuya construyó un horno de arcilla en la aldea de Hosomi, distrito de Izushi, debido a la alta credibilidad de los

materiales históricos. Sin embargo, en el primer año de la era Kansei, la gestión estaba en un callejón sin salida, y en 1793, un artesano que quemaba piedras de Hizen, Heizaemon, se detuvo en el horno de Izuya y logró cocer porcelana cara.

Artículos de Izushi utilizados para Izushi soba

Resumen

Es una cerámica centrada en porcelana blanca, que es rara en Japón. Sobre la superficie de porcelana blanca translúcida destacan los delicados dibujos creados por el repujado y el calado.

En el dominio de Izushi, se descubrió una gran cantidad de vetas de porcelana blanca a mediados del período Edo. Como resultado, la porcelana Izushi comenzó a producirse en serio después de que se abriera el horno Domain en 1801. Para hacer de la porcelana blanca un producto especial, se invitó a los alfareros de Imari a producir porcelana de colores, como teñir y pintar en rojo, que imitaba la cerámica de Imari. Eventualmente, la producción floreció y el número de alfarerías aumentó, formando un área de producción. Esto se llama cerámica Izushi antigua en oposición a la cerámica Izushi actual, y se dice que alcanzó su apogeo durante la era Tenpo. Sin embargo, mientras repetía el ascenso y la caída, declinó por completo a principios del período Meiji. Más tarde, en 1876, Eishinsha, que fue establecida por Tsutomu Sakurai y otros, invitó al alfarero Imari Zenpei Shibata y Kyukei Tomoda como instructores, y logró mejorar la calidad de la cerámica Izushi. Al exhibir esta porcelana blanca Izushi en varias exposiciones, la reputación de la cerámica Izushi aumentó y ganó una medalla de oro en la Exposición Mundial de St. Louis celebrada en 1904.

Tienda de artículos Izushi

En marzo de 1980, fue designado como artesanía tradicional por el Ministro de Economía, Comercio e Industria.

Karatsu

La cerámica de Karatsu (唐津焼, *Karatsu-yaki*) es un estilo de cerámica japonesa producida tradicionalmente en Karatsu, prefectura de Saga y sus alrededores.

Historia

Karatsu ha sido un centro de comercio y comercio exterior desde la antigüedad, y un centro de producción de cerámica desde el período Azuchi-Momoyama. Hoy en día hay muchos hornos en uso, así como ruinas de hornos

esparcidos por toda el área de la prefectura de Saga. El estilo de cerámica toma su nombre del lugar donde se produce.

Se cree que las técnicas utilizadas en la creación de artículos de Karatsu se importaron de la península de Corea durante las invasiones japonesas de Corea a fines del siglo XVI, aunque algunas teorías sugieren que las técnicas pueden haber estado en uso antes de este período.

Tarro E-karatsu, con diseño de trébol de arbusto, gres con vidriado marrón hierro. Hizen, período Momoyama, 1590-1610

La vajilla Karatsu se creó originalmente para artículos de uso diario, como vajillas, jarras y otros artículos para el hogar. El estilo se considera un buen ejemplo de la *estética wabi-sabi*, y los tazones, platos y otros implementos de cerámica Karatsu se usan a menudo en las ceremonias del té. La cerámica en general a menudo se llama "artículos de Karatsu" en el oeste de Japón debido a la cantidad de cerámica que se producía en el área de Karatsu.

Plato grande Nisai con diseño estarcido de flor estilizada, esmalte verde cobre. Hizen, período Edo, 1610-1640

Hay un famoso dicho antiguo: *primero Raku, segundo Hagi, tercero Karatsu,* cuando se refiere a la cerámica utilizada para la ceremonia del té japonesa. Se considera uno de los mejores estilos de cerámica para usar en las ceremonias del té en Japón.

Características

Hay varias variaciones producidas en las áreas circundantes: cerámica Takeo Kokaratsu (producida en la ciudad contigua de Takeo), cerámica Taku Kokaratsu y cerámica Hirado Kokaratsu. También hay variedades basadas en el estilo: Painted Karatsu, Mottled Karatsu y Korean Karatsu. La cerámica Karatsu es conocida por su robustez y estilo simple; y se considera una artesanía tradicional japonesa.

Cocidos en hornos trepadores, los artículos de Karatsu están hechos de arcilla con alto contenido de hierro y pueden estar sin decorar o decorados con un vidriado a base de hierro, lo que le da a las piezas una sensación terrenal, simple y natural.

Existe una variedad de estilos de artículos de Karatsu.

- Karatsu decorado con pincel (絵唐津, *E-Karatsu*)

Varias imágenes (flores, plantas, pájaros, criaturas mitológicas, etc.) se pintan sobre la pieza con un vidriado a base de hierro, luego la pieza se cuece con un vidriado gris semitransparente que deja ver el vidriado. Este estilo es conocido por su color tierra y diseño simple.

- Karatsu coreano (朝鮮唐津, *Chōsen Karatsu*)

Este estilo tradicional fue introducido por uno o más alfareros traídos de la dinastía Joseon durante las invasiones japonesas de Corea. Presenta un esmalte negro colocado debajo de un esmalte blanco que ha sido cocido con paja. Los dos esmaltes corren juntos y dan una sensación de opuestos.

- Karatsu moteado (斑唐津, *Madara Karatsu*)
- Mishima Karatsu (三島唐津)
- Deslizamiento Blanco Karatsu (粉引唐津, *Kohiki Karatsu*)
- Okugōrai (奥高麗)
- Seto Karatsu (瀬戸唐津)
- Karatsu Verde (青唐津, *Aokaratsu*)
- Karatsu amarillo (黄唐津, *Kikaratsu*)
- Karatsu tallado (彫唐津, *Hori Karatsu*)
- Deslizamiento cepillado Karatsu (刷毛目唐津, *Hakeme Karatsu*)
- Combed Slip Karatsu (櫛目唐津, *Kushime Karatsu*)
- Piel de serpiente Karatsu (蛇蝎唐津, *Jakatsu Karatsu*)
- Nisai Karatsu (二彩唐津)

Cuencos poco profundos, patrón de hierba. Período Momoyama, siglo XVII

Kasama

La Cerámica Kasama (笠間焼 *Kasama-yaki*) es un estilo de cerámica japonesa elaborada en Kasama, Prefectura de Ibaraki, Japón.

Antecedentes

La alfarería japonesa se remonta a los períodos Jōmon (縄文時代 Jōmon-jidai) y Yayoi (弥生時代 Yayoi-jidai).

Durante mediados del período Edo alfareros de la cerámica Shigaraki-yaki del área de Shigaraki (信楽町) en la actual Prefectura de Shiga viajaron a esta zona de Kasama para vender sus mercancías o para buscar empleo. Durante los años 1770, el jefe de la aldea de Hakoda (箱田村) en la antigua Provincia de Hitachi (actual Prefectura de Ibaraki) invitó a un alfarero de Shiragaki para construir un horno en su aldea. El nuevo horno produjo vasijas y recipientes utilitarios lisos, pero pronto recibió el patrocinio y la protección del daimio del Dominio de Kasama, que controló la villa de Hakoda. Esto marca el comienzo del estilo llamado Kasama-yaki.

Monumento a la Cerámica Kasama
en la ciudad de Kasama.

Kasama ha sido popular por su cerámica desde entonces, más conocida como kasama-yaki (笠間焼). Es de color marrón rojizo, con un esmalte negro. Hasta no hace mucho tiempo, kasama-yaki se utilizaba para hacer los utensilios de uso diario, como grandes ollas.

La alfarería de Kasama tiene una historia, que la conecta con la cerámica de las inmediaciones, la llamada mashiko-yaki (益子焼) en la Prefectura de Tochigi.

Estado actual

La moderna kasama-yaki se hace en casi cualquier estilo y color, desde vajillas y utensilios de cocina, hasta obras de arte. Se destaca por su buena calidad, y por lo tanto Kasama es uno de los centros artísticos más importantes de la Región de Kantō. Utensilios para la ceremonia del té, floreros y recipientes para sake llamados cerámicas Kasama se producen también aquí en esta área.

Cerámica Kasama en Tsukuba.

La mayoría de los productos son hechos a mano.

En la Región de Kantō, actualmente, se conoce a la ciudad de Kasama como un gran centro de producción de cerámica junto con la localidad de Mashiko (益子町) que produce la cerámica Mashiko.

Kiyomizu

Kiyomizu-yaki es una cerámica hecha en la prefectura de Kioto. El nombre proviene del hecho de que había muchas alfarerías, incluidas Kiyomizu Rokubei y Takahashi Dohachi, en el barrio de Gojozaka (a lo largo de Gojo-dori, al este de Yamato-oji), que es el acceso al Templo Kiyomizu-dera. Es un representante de la cerámica de Kioto.

En los recintos del Santuario Wakamiya Hachimangu, que se encuentra en el lado norte de la sección de Yamatooji-dori a Higashioji-dori (Higashiyama-dori) en Gojo-dori, hay un monumento de piedra que dice "el lugar de nacimiento de Kiyomizu-yaki" y se lleva a cabo todos los años del 8 al 10 de agosto. En el "Festival de la cerámica", se muestra un mikoshi decorado con cerámica Kiyomizu.

Artículo de Kiyomizu (alrededor de 1731-1752)

Cerámica Kyo y Kyomizu

Artesanías tradicionales designadas por el Ministro de Economía, Comercio e Industria en virtud de la Ley de Promoción de las Industrias Artesanales Tradicionales, y artesanías tradicionales designadas por el Gobernador de la Prefectura de Kioto certificadas en virtud de la Ordenanza de la Prefectura de Kioto para la Promoción de las Industrias Manufactureras Tradicionales y Culturales (artesanía designada por Kioto) El nombre es "cerámica de Kioto/cerámica de Kiyomizu".

Koishiwara

La cerámica Koishiwara (小石原焼, *Koishiwara-yaki*), anteriormente conocida como cerámica Nakano, es un tipo de cerámica japonesa tradicionalmente de Koishiwara, prefectura de Fukuoka, en el oeste de Japón. La vajilla Koishiwara consiste en recipientes utilitarios como tazones, platos y tazas de té. El estilo es a menudo slipware.

Historia

La cerámica se fabricó por primera vez en Koishiwara en 1682 como resultado de la reubicación del taller Takatori, fundado en Corea, en la cercana Tsuzumi. Se construyó un horno para cocer porcelana en Koishiwara, y allí se fabricaron artículos de porcelana para exportar con materiales locales hasta el siglo XVIII. El estilo Koishiwara como se conoce hoy en día se había desarrollado a mediados del siglo XVIII. Abandonando la producción de porcelana, los alfareros comenzaron a usar gres oscuro para su cerámica.

Desarrollo en el siglo XX

A partir de mediados del siglo XX, los avances tecnológicos, como las trituradoras de arcilla, los estantes de los hornos y los hornos eléctricos, permitieron a los alfareros de Koishiwara trabajar de manera más eficiente y rentable que otros alfareros de los alrededores. Como resultado, los alfareros de Koishiwara pudieron comprar terrenos cerca de sus sitios de cerámica y desarrollarlos como complejos turísticos y centros comerciales. La cerámica Koishiwara moderna representa el éxito del *mingei* o movimiento artesanal popular en Japón.

Estilo contemporáneo

Las marcas registradas estilísticas de la cerámica Koishiwara incluyen diferentes tipos de decoración con engobe en los que se aplica un engobe de color claro a una olla dura como el cuero antes de usar una herramienta para crear un patrón que revela la arcilla oscura que se encuentra debajo. El estilo característico de doble acristalamiento de la

cerámica de Koishiwara utiliza un vidriado transparente general y vidriado de cobre verde y hierro en puntos sobre el vidriado base transparente. El área todavía sirve como un gran sitio de producción de cerámica para productos cotidianos, que atrae a turistas y vende grandes cantidades de cerámica cada año.

La cerámica Koishiwara se fabrica en Toho Village, que está rodeada de montañas y es rica en naturaleza.
Te curará la atmósfera idílica que combina bien con los cuencos secados al sol

---

Kosobe

La cerámica de Kosobe es cerámica que se produjo en el horno Kosobe de la familia Igarashi en la aldea de Kosobe, distrito de Shimakami, provincia de Settsu (ahora ciudad de Kosobe, ciudad de Takatsuki, prefectura de Osaka) desde finales del período Edo hasta el período Taisho. En los últimos años, cinco generaciones de cabezas de familia Igarashi produjeron Kosobe-yaki hasta el final de la era Meiji, y durante la era Taisho, voluntarios de la aldea (Kosobe), incluida la cerámica, invitaron a Kawai Reizo, un alfarero de Gojozaka, Kyoto, para crear cerámica moldeada por Kawai. Se clasifica en Raizo Kosobe (Reconstrucción Kosobe), que se cuece en el horno Kosobe. Además, hay obras de "Shin-Kosobe" desde finales del período Showa hasta Heisei. En el período Showa tardío, alfareros contemporáneos como Yoshitaka Samukawa y Toshiya Shichiri abrieron estudios en varias partes de la ciudad de Takatsuki, y se usó el nombre "Kosobe-yaki".

Historia

La tierra de Kosobe es uno de los pueblos agrícolas ubicados en el límite entre las que se dividen según el sistema jori.

Antes de la familia Igarashi, Kobori Nyudo Norin (Eikei Tachibana, 988-1050/1058) fabricaba cerámica en la tierra de Kosobe. Existe la tradición de que fue uno de los siete hornos Enshu de (Enshu). Sin embargo, no se ha conservado ninguna obra de estos períodos, y se desconoce la ubicación de los restos del horno.

Características

- Además de tazones de matcha, jarras, quemadores de incienso, tazones de confitería, floreros y otros utensilios de té que imitan los estilos de cada región (Takatori, Karatsu, Goryeo, Nankin, Mishima, Goryeo), tazones, platos, tazones, botellas de sake, y los braseros se producen como hornos populares. Se producen diversos utensilios

diarios, como teteras y tazas. Utensilios misceláneos típicos para el uso diario son los tazones de té y los platos pequeños con gambas que se usaban como vajilla para la especialidad Yodogawa “Kurawanka Fune”.

- Se usaron inscripciones como “Furusobe'' y “Furusobe'', y el asa de la olla Yukihira se estampó con “Furusan'', y algunos artículos hechos a medida se estamparon con “Kurawanka''. En el “Raisan Kosobe (Reconstrucción Kosobe)'' que fue quemado en la era Taisho, la inscripción “Kosobe'' de la cuarta generación de Shinpei se combina con la inscripción con el carácter “Rai'' dentro del triángulo.
- La arcilla utilizada por la familia Igarashi para hacer cerámica fue recolectada de la ladera norte del horno trepador por Shinpei I, pero luego fue recolectada de la colina detrás del Templo Jigenji, un templo de la secta Soto en Masakami Village (actualmente Tsukimi-cho, Takatsuki Ciudad), al oeste de Kosobu. Se convirtió así. Es una arcilla rojiza de color marrón amarillento, y es arenosa y de mala calidad.

Kutani

La cerámica de Kutani (九谷焼, *Kutani-yaki*) es un estilo de porcelana japonesa que tradicionalmente se supone que es de Kutani, ahora parte de Kaga, Ishikawa, en la antigua provincia de Kaga. Se divide en dos fases: *Ko-Kutani* (antigua Kutani), del siglo XVII y principios del XVIII, y *Saikō-Kutani* de la producción revivida en el siglo XIX. Los estudiosos reconocen que las mercancías *de Ko-Kutani* más prestigiosas son un grupo complejo y muy mal representado, muy a menudo no de Kutani en absoluto.

La cerámica de Kutani, especialmente en el período *Ko-Kutani*, está marcada por colores oscuros vivos que personifican la estética lujosa. Se teoriza que los inviernos largos, duros y grises de la región de Hokuriku llevaron a la gente que vivía allí a desear que la cerámica mostrara colores fuertes y llamativos. El estilo clásico de cinco colores se conoce como *gosai-de* (五彩手), que incluye verde, azul, amarillo, morado y rojo. Los diseños son audaces y normalmente representan paisajes, la belleza de la naturaleza y las personas, y cubren la mayor parte de la superficie de cada pieza.

En reconocimiento de la comprensión moderna de que gran parte, si no la mayoría, de la producción de Ko-Kutani estaba en torno a Arita, los artículos ahora a veces se agrupan con artículos de Imari (quizás como "tipo Ko-Kutani"), o las agrupaciones más amplias de artículos de Arita, o artículos de Hizen.

Historia

Ko-Kutani

El sitio del antiguo horno de porcelana Kutani (derecha), el monumento al fundador Gotō Saijirō (izquierda)

El término *kutani* significa "Nueve Valles". La primera mención fue en 1655 durante la era *Meireki*. Según la tradición, se encontraron arcillas adecuadas para la fabricación de porcelana en las minas de Kutani del clan Daishōji, una rama cadete del clan Maida que gobernaba el Dominio Daishōji. Gotō Saijirō, miembro del clan Maeda, fue enviado por

órdenes de Maeda Toshiharu, *daimyō* del dominio Kaga a Arita en la provincia de Hizen para aprender a hacer porcelana. Instaló un horno en el pueblo de Kutani. El *daimyo* de Kaga se convirtió en un gran mecenas de Kutani. Las porcelanas de este período temprano se denominan específicamente Kutani viejo (古九谷, *ko-Kutani*) y son muy raras.

Ko-Kutani disfrutó de popularidad durante las siguientes décadas después de 1655. Los estilos del antiguo Kutani eran *Aote* (青手), que usaba colores verde oscuro, amarillo, azul oscuro y púrpura, e *Iroe* (色絵), que usaba colores de rojo, verde, morado, azul oscuro y amarillo. Sin embargo, Arita también produjo una serie de vasijas en el estilo *ko-Kutani*, así como porcelana Kakiemon.

La producción cerró repentinamente en 1730. Se debaten las razones de este cierre. Las teorías presentadas incluyen que los suministros de los pigmentos necesarios para el glaseado eran difíciles de encontrar o que había dificultades financieras. Más tarde se erigió una estela de piedra conmemorativa a Gotō cerca de un antiguo horno de cerámica Kutani en Kaga.

Saiko-Kutani

En 1804, o posiblemente en 1807, se restableció la producción con la ayuda de varios *kamamoto* o alfareros de producción. Se infundieron nuevas técnicas de pintura sobre vidriado de varios *kamamoto* en el desarrollo de lo que se conoció como Kutani revivido (再興九谷, *Saikō-Kutani*). En el siglo XIX, el estilo cambió a un diseño más rojo llamado *aka-e* (赤絵), que presenta diseños intrincados. La técnica del oro se llama *kinran-de* (金襴手), y la combinación se convirtió en *aka-e kinran-de* (赤絵金襴手) Kutani.

Ko-Kutani (antiguo Kutani) jarra de sake tipo Iroe de cinco colores con diseño de pájaros y flores en esmalte overglaze, período Edo, siglo XVII

Una de las primeras exposiciones importantes en el extranjero fue en 1873 en la Exposición Mundial de Viena, donde se exhibió *kinran-de*. Esto ayudó a difundir su popularidad y contribuyó al crecimiento de las exportaciones a Europa. El estilo de producción de Kutani fue nombrado artesanía tradicional en 1975. Ahora hay varios cientos de empresas que producen artículos de Kutani.

Plato tipo Aote de porcelana Ko-Kutani de cuatro colores con diseño floral en esmalte, finales del siglo XVII, periodo Edo

Muchos artistas de hoy se encuentran en Komatsu, Ishikawa y Terai. Artistas conocidos son Tatsuya Mitsui, Buzan Fukushima (que se especializa en *aka-e*), Takayama Kazuo (n. 1947) y Akaji Ken (n. en 1938) que trabajan en el estilo tradicional, y Tojiro Kitade y Fujio. Kitade que trabajan en el movimiento moderno. Tokuda Yasokichi III (1933–2009) fue designado Tesoro Nacional Viviente por su trabajo de esmalte en *ao-de ko-Kutani*. Yoshida Minori (n. 1932) es un

maestro de tercera generación que se especializa en la técnica *yūri-kinsai* y también fue designado Tesoro Nacional Viviente. Asakura Isokichi II (1913–1998) también fue renombrado y recibió la Orden de la Cultura en 1996.

Aparte de las vasijas tradicionales como *el chawan*, los artistas de Kutani se han diversificado en los últimos tiempos para producir artículos como unas zapatillas de porcelana con colores vivos y accesorios, como memorias USB.

Características

Seis técnicas diferentes de sobre acristalamiento dominan la forma revisada de Kutani:

- *Estilo Mokubei*, influenciado por las técnicas de pintura con tinta china
- *Estilo Yoshidaya*, marcado por los colores verde, amarillo, morado y azul oscuro como base
- *Estilo Eiraku*, que contrasta con el estilo *Yoshidaya*, con sus revestimientos simplistas de oro en la primera capa de color rojo
- *Estilo Iidaya*, o el *Hachirode*, que rompe con el estilo Kutani de temática natural convencional, con pinturas minuciosas de figuras humanas sobre un fondo de mezcla *aka-e kinran-de rojo y dorado*
- *Estilo Shoza*, una combinación de las cuatro técnicas de sobrevidriado

En un proceso de producción normal, el artesano recibe una pieza de cerámica blanca lisa. El artesano pintará un patrón fino de *komon* (小紋), que también se muestra en el *kimono*. Los contornos están pintados con zafre, que consiste en óxido de cobalto. Luego, el recipiente se cuece en el horno, lo que oscurece el zafre. Tarda unas siete horas en terminar. A continuación, la superficie se vuelve a cubrir a intervalos regulares. Para los patrones y la decoración, por ejemplo, los cinco colores llamados *gosai-de* hechos de esmalte vítreo está pintada sobre la vasija con trazos gruesos, lo que al final hace que toda la pieza sea más tridimensional. La proporción utilizada en cada esmalte determina los tonos específicos de los colores. Luego, el recipiente se cuece nuevamente en el horno a 800 Celsius. La reacción química debida al calor convierte el pigmento en los colores translúcidos deseados por el artesano. La pintura se transforma en un cristal transparente y el fino diseño de *komon* le da profundidad.

Hoy en día se prefieren los hornos eléctricos ya que reducen el margen de error.

Plato de porcelana Saikō-Kutani que representa a Li Bo montando una carpa, siglo XIX, período Edo

Caligrafía fina

Una característica única de la cerámica de Kutani es la aplicación de una fina caligrafía llamada *saiji* (細字), que es de tamaño miniatura. Se considera que el fundador de este arte es Oda Seizan (小田清山), quien fue pionero en esta forma a principios de la era Meiji. Escribió poemas chinos clásicos dentro de tazas de té y sake con los pinceles más finos. En 1900 también comenzó a escribir en caracteres japoneses. Entre sus logros se encuentran escribir todos los poemas del *Ogura Hyakunin Isshu* dentro de una taza de estilo occidental de tres centímetros de diámetro y 500 poemas *waka* del Emperador Meiji dentro de una taza de té japonesa. Su yerno Tamura Kinsei continuó con el oficio y se lo pasó a su nieto Tamura Keisei 田村敬星 (n. 1949), quien continúa con el arte. Escribe la caligrafía también en el exterior de recipientes como incensarios. En 2005, el gobierno de la prefectura de Ishikawa lo designó Propiedad Cultural Inmaterial.

Kyo

La cerámica Kyō (京焼, *Kyō-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa tradicionalmente de Kioto. Por lo tanto, también se conoce como *cerámica de Kioto*.

Historia

La cerámica en Kioto se remonta a finales del siglo V.

En el siglo XVII, Nonomura Ninsei instaló un horno frente al Ninna-ji. Estableció un estilo específico de cerámica Kyō.

La arcilla que era apta para la producción de porcelana no era fácil de conseguir en la región. Por lo tanto, los alfareros de Kioto tuvieron que concentrarse en desarrollar formas elegantes y originales.

En el siglo XVII, la cerámica Kyō y la ceremonia del té japonesa tenían una estrecha relación. El uso de porcelana en lugar de loza se hizo más popular. En 1771, Kiyomizu Rokubei I abrió su propio estudio en el distrito Gojōzaka de Kioto, cerca de Kiyomizu-dera.

El distrito de Gojōzaka, cerca de Kiyomizu, tiene un gran mercado de porcelana con alrededor de 400 tiendas, lo que lo convierte en uno de los más grandes de Japón. Cada verano se lleva a cabo un gran mercado que vende artículos Kyō.

Un artista contemporáneo es Nanzan Ito.

Características

El término artículos de Kyō es más un término general para describir una amplia variedad de estilos que se produjeron en Kioto.

Caja de comida escalonada de gres Kyō con esmaltes overglaze, período Edo, siglo XVIII

Uno de los estilos más conocidos es el que tiene un diseño distintivo y un colorido extravagante.

Los pigmentos contienen grandes cantidades de vidrio. Los colores son vivos y parecen transparentes. No se utiliza una amplia gama de colores para una embarcación, pero el objetivo es utilizar el adecuado para el diseño. A continuación, las piezas se cuecen en el horno a baja temperatura.

Hay un tipo de cerámica Kyō que es muy delicada y fina y tiene menos de un milímetro de grosor, lo que la hace translúcida contra la luz.

La cerámica de Kiyomizu es una subcategoría y se refiere a productos elaborados tradicionalmente en las inmediaciones del templo de Kiyomizu.

La cerámica Rengetsu, por el contrario, tiene un aspecto muy rústico; sin embargo, también se considera una subcategoría de la cerámica Kyō.

Plato de gres Kyō (*mukōzuke*) con glaseado. Atribuido a Ogata Kenzan (1663-1743), período Edo, c. 1725

Mashiko

La cerámica Mashiko (益子焼, *Mashiko-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa hecha tradicionalmente en Mashiko, Tochigi.

La cerámica temprana en Mashiko se remonta a los períodos Jōmon y Yayoi. *Mashikoyaki* a menudo se considera de estilo simple y rústico, con esmalte marrón y tal vez un poco rojo, pero la cerámica moderna hecha en Mashiko hoy en día se encuentra en muchos estilos, debido a la libertad creativa que Shoji Hamada trajo a Mashiko. *El Mashikoyaki* moderno data solo de 1853, cuando un alfarero descubrió que la arcilla local aquí era ideal para la cerámica. El estilo se popularizó en 1930 cuando Hamada, más tarde designado como Tesoro Nacional Viviente, instaló un horno en Mashiko. Estudiante de Hamada, Tatsuzō Shimaoka, también fue designado como Tesoro Nacional Viviente y trabajó en Mashiko desde 1953 hasta su muerte en 2007.

Tetera de gres *Ko-Mashiko mado-e dobin* ("Imagen de ventana"), ca. 1915–35, era Taisho/Showa

Mashiko es un sitio de hornos folklóricos que es diferente a algunos de los otros sitios de hornos más antiguos de Japón. La ciudad está abierta a los recién llegados, sean o no alfareros o tengan otros antecedentes profesionales en las artes, las ciencias y la educación. En Japón, los artesanos suelen nacer en su profesión, pero en Mashiko, cualquiera puede convertirse en alfarero. Siguiendo a Shoji Hamada, las personas que buscaban volver a un estilo de vida japonés más tradicional se establecieron en la zona.

Mashikoyaki

Dos veces al año, coincidiendo con las vacaciones de la Semana Dorada en la primera semana de mayo, y nuevamente durante la primera semana de noviembre, hay un festival de cerámica y artesanía donde los alfareros y artesanos de Mashiko y sus alrededores vienen a la ciudad y montan puestos.

Mino

La cerámica Mino (美濃焼, *Mino-yaki*) se refiere a la cerámica japonesa que se producía en la provincia de Mino alrededor de las ciudades de Toki y Minokamo en la prefectura de Gifu, en el centro de Japón.

Historia

La historia de la cerámica japonesa en el área de Toki parece haber comenzado hace más de 1300 años. Dentro del territorio de la ciudad se han recuperado algunos rastros de horno y piezas de loza, que son del estilo del siglo VII. Los artesanos de la zona de Seto huyeron durante las guerras anteriores al período Azuchi-Momoyama (1568-1614) y se establecieron en la región. Estaban bajo la protección de los señores de Toki. La alfarería fue fundada por Katō Yosabei, cuyos hijos también iniciaron otras alfarerías en el área. El mérito técnico y la impresión artística alcanzaron nuevas alturas cuando se produjo allí la vajilla para la ceremonia del té.

Plato cuadrado de cerámica Mino con diseño de pastos otoñales, tipo Nezumi-Shino gris, período Azuchi-Momoyama a Edo, siglos XVI-XVII

Bajo la guía del señor Furuta Oribe, la cerámica de Oribe se desarrolló como una variación de la misma. *Los señores feudales Daimyō* admiraban mucho estos recipientes de té, tazones, ollas y utensilios con estilos únicos de *oribe*. Se ha puesto más énfasis en las necesidades diarias desde principios del período Edo (1603–1867).

Ciertos hornos Mino también produjeron cerámica Ofukei.

Con la introducción de la producción en masa introducida en el período Meiji (1868-1912), la cerámica Mino estuvo ampliamente disponible. La cerámica de la región de Mino representa alrededor del 50% de la cerámica japonesa producida.

Cuenco arrinconado de cerámica Mino en tipo Oribe, período Edo, siglo XVII

Estilos

A lo largo de los siglos, se desarrollaron cuatro estilos de Mino que difieren entre sí en apariencia. Estos tienen fuertes conexiones con la ceremonia del té:

- Cerámica Ki-Seto: el estilo es amarillo.
- Artículos de Setoguro: el estilo es negro.
- Cerámica Shino: el estilo suele ser gris con hierbas otoñales en blanco como tema destacado. Este resultado se logra incidiendo a través de una barbotina de óxido de hierro y cubriendo con esmalte de feldespato. En el

horno, el fuego sacaba a relucir variaciones de color a través del vidriado irregular. Los subestilos son *Muji-Shino*, *E-Shino*, *Beni-Shino*, *Aka-Shino* y *Nezumi-Shino*.

- Cerámica Oribe: el estilo es verde y negro. Los subestilos son *Ao-Oribe*, *So-Oribe*, *Aka-Oribe*, *Narumi-Oribe*, *Shino-Oribe* y *Kuro-Oribe*.

Mumyoi

Mumyouiyaki es una cerámica hecha en la ciudad de Sado, prefectura de Niigata.

La cerámica Mumyoi es una cerámica hecha de suelo mumyoi (arcilla roja que contiene una gran cantidad de óxido de hierro). En 1819 (Bunsei 2), Jinbei Ito comenzó a fabricar cerámica Raku utilizando Mumyoi producido en la mina de oro de Sado. En 1857 (Ansei 4) Tomitaro Ito inició el disparo principal. En el período Meiji, Jozan Miura y Sekisui Ito crearon la cerámica Mumyoi actual, que se cuece a altas temperaturas para endurecerla.

Técnicamente, se caracteriza por tener partículas más finas y una mayor contracción que otras arcillas alfareras, ya que se somete a una elutriación (refinamiento del suelo con agua) y luego se pasa por un grano fino. Además, después del moldeado, se pule con piedras o espátulas de hierro mientras aún está crudo para darle brillo, y después de la cocción se pule con escoria de fundición de la mina de oro de Sado para darle un brillo único. La cerámica terminada tiene la característica de emitir un sonido metálico debido a su cocción dura, y cuanto más se usa, más brillante se vuelve, y cuanto más se usa, más brillante se vuelve.

En principio, la cerámica de Mumyoi utiliza materiales de arcilla y vidriado producidos en Sado, pero debido al progreso tecnológico y al ingenio de los alfareros a lo largo de los años, los materiales y las formas del vidriado se han diversificado en los últimos años, y cada cerámica tiene sus propias características.

Escena de producción de artículos Mumyoi

En 2003, fue designado como Bien Cultural Inmaterial Importante, y al mismo tiempo, Sekisui Ito, la quinta generación, fue designado como Titular de Bien Cultural Inmaterial Importante (Tesoro Nacional Vivo).

La cerámica que Taizan Hida produjo desde alrededor de 1906 (Meiji 39) hasta 1943 (Showa 18) utilizando el mineral "Mumyoi" de la mina de plata Iwami Ginzan como materia prima también se llama "mercancía Mumyoi". Hay poca cerámica existente, y también se le llama cerámica fantasma. El mumyoi recolectado de las montañas de la mina de plata se filtraba con agua, se mezclaba con arcilla, se amasaba, moldeaba y, a veces, se tallaba y se horneaba. La superficie no está vidriada, es dura y se caracteriza por un color rojo pardusco.

Oborisoma

La cerámica Ōborisōma (大堀相馬焼), también conocida como cerámica Ōbori (大堀焼) o cerámica Sōma (相馬焼), es una forma de cerámica japonesa tradicionalmente del área de Hamadōri de la prefectura de Fukushima, en la región de Tōhoku en Japón.

Historia

La producción de cerámica Ōborisōma comenzó durante la era Genroku (1688-1704) cuando se encontraron arcillas adecuadas en lo que ahora es la ciudad de Namie, Fukushima, que se usaba para fabricar artículos de uso diario. Aunque la cerámica llamó la atención del daimyō del Dominio Sōma Nakamura, quien alentó la producción y prestó el escudo del clan Sōma a ejemplos selectos, la cerámica siguió siendo en gran parte de uso común, y al final del período Edo había más de 100 hornos en la zona. Sin embargo, la producción disminuyó rápidamente después de la restauración Meiji con la industrialización de Japón y la creciente prevalencia de la cerámica producida en masa para el uso diario. La producción solo se revivió después del final de la Segunda Guerra Mundial y en 1978, la cerámica Ōborisōma fue designada como uno de los objetos nacionales de la artesanía tradicional.

El desastre nuclear de Fukushima Daiichi en marzo de 2011 afectó gravemente a esta industria, ya que el pueblo, ubicado a solo 10 km de las centrales nucleares, quedó muy contaminado con material radiactivo y todos los artesanos tuvieron que abandonar sus talleres. Se abrió un nuevo taller en Nihonmatsu, Fukushima; sin embargo, las fuentes tradicionales de arcilla y esmalte cerámico se encuentran dentro de la zona de exclusión de Fukushima y ahora son inaccesibles.

Botella en forma de calabaza de cerámica Sōma, diseño de caballo. Período Edo, siglo XVIII-XIX

Características

Se caracteriza por su color verde y grietas azules en la superficie. Gran parte de ella es de varias capas.

Debido a que *ma* en *sōma* significa "caballo", los caballos caligráficos están pintados en muchas piezas, a menudo como un caballo estilizado pintado en oro metálico.

Un carácter muy raro de la cerámica Sōma es su estructura de varias capas.

La doble capa de cerámica aísla los líquidos calientes para mantenerlos calientes y mantiene el exterior fresco, para que uno no se queme las manos.

Onta

Onta ware (小鹿田焼, *Onta-yaki*), también deletreado *Onda*, es un tipo de cerámica japonesa producida en y alrededor del pueblo de Onta en la prefectura de Ōita, Japón.

La producción se remonta a principios del siglo XVIII d.C. La cerámica de Onta está estrechamente asociada con el arte popular de Mingei.

La loza de Onta fue inscrita por el gobierno nacional en 1995 como Bien Cultural Inmaterial. El área también ha sido inscrita como uno de los 100 paisajes sonoros protegidos de Japón.

Producción

La tierra para la alfarería se encuentra en las montañas alrededor de Onta. Normalmente viene en forma de rocas y necesita ser molido hasta convertirlo en polvo. Esto se hace mediante el uso de palas de agua tradicionales o molinos llamados *kara-usu*, que dependen únicamente del flujo del río. Los molinos de madera muelen la tierra hasta convertirla en polvo, que luego se lava y filtra varias veces para purificar el material. Luego se seca, a veces sobre un horno grande.

Cuenco para vajilla Onta

El pueblo es una comunidad muy unida, con familias de alfareros que se remontan a generaciones. El trabajo, como la purificación de la tierra, lo realizan las mujeres, mientras que los hombres son responsables de crear los productos. Las piezas nunca van firmadas por un particular sino únicamente con el signo del pueblo de Onta. Esto significa que la producción de una sola vasija fue el trabajo combinado de la comunidad, no solo de una persona.

Botella de sake Onta ware (*tokkuri*), siglo XIX

La vajilla Onta consiste tradicionalmente en recipientes utilitarios como tazones, platos y tazas de té. El estilo es más a menudo slipware.

Otani

La cerámica Otani es un tipo de gres fabricado en Otani, Osamachi, ciudad de Naruto, prefectura de Tokushima.

Historia

Según descripciones como "Origen de Kuroyakimono", que ha sido designado como propiedad cultural, el creador de la cerámica Otani es Bunemon de la provincia de Bungo (prefectura de Oita) alrededor de 1780. Bunemon Nada, un artesano de cerámica que llegó a los 88 lugares sagrados de Shikoku, llegó a Yamada no Sato, Otani Village (ahora Otani, Osamachi) con cinco padres e hijos, y realizó el trabajo del torno de alfarero por primera vez. Se dice que

Koresuke Mori construyó un horno sin esmaltar y coció diversos artículos, como jarras para extinguir incendios hechas con arcilla roja de Kanigaya. En el Templo Torin-in en la ciudad de Naruto, hay una tumba de Bunemon, que ha sido apreciada por los involucrados en la industria de la cerámica, pero una investigación realizada por Susumu Toyoda, un investigador de cerámica Otani, reveló que era la tumba de Manshichi. Se sabe que Manshichi es el fundador de la cerámica (no se sabe si Manshichi y Bunemon son la misma persona).

Es conocido por sus grandes vasijas hechas con un torno de alfarero único llamado Nerokuro. El torno de alfarero es un mecanismo en el que la otra persona está tumbada y utiliza sus piernas para girar la vasija. Esta gran tina es una herramienta esencial para el teñido con índigo.

La cerámica de Otani estaba hecha originalmente de porcelana teñida. Sin embargo, debido a la mala gestión, el horno del clan fue abandonado después de solo tres años, y en 1784, Bungoro Kaya, un comerciante de añil, revivió el horno, con la cooperación de alfareros de Shigaraki.

Con el desarrollo de los tintes químicos y los cambios en los estilos de vida en el período Meiji, la demanda de tinas de índigo se redujo drásticamente y la industria cayó en una depresión. Aun así, la producción de grandes tinajas continúa ininterrumpida y continúa hasta el día de hoy. También hay hornos que actualmente están quemando artículos pequeños como ollas, platos, botellas de sake, katakuchi y utensilios de té.

En septiembre de 2003, fue designado como artesanía tradicional por el Ministro de Economía, Comercio e Industria.

En 2015, en AnimeJapan 2015 celebrado en Tokyo Big Sight como una nueva prueba de Otani ware, se creó un trabajo de colaboración con el popular anime Fate/stay night y Otani ware. Llamó mucho la atención, ya que la cantidad de ventas previstas se agotó en solo una hora después de la apertura. Además, a fines del mismo año, producimos un trabajo de colaboración de Otani ware para 346 PRODUCTION basado en la imagen de la imagen clave de 2ndSEAson del popular anime Idolmaster Cinderella Girls que se llevó a cabo en Makuhari Messe. Lanzado por ANIPLEX solo por tiempo limitado.

Raku

La cerámica raku (楽焼, *raku-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa que se usa tradicionalmente en las ceremonias del té japonesas, más a menudo en forma de tazones de té *chawan.* Se caracteriza tradicionalmente por ser recipientes moldeados a mano en lugar de lanzados, bastante porosos, que resultan de las bajas temperaturas de cocción, los vidriados de plomo y la extracción de las piezas del horno mientras aún están calientes. En el proceso tradicional japonés, la pieza de raku cocida se retira del horno caliente y se deja enfriar al aire libre.

Tazón de té Raku blanco *Fuji-san* (Monte Fuji) de Honami Kōetsu, período Edo, siglo XVII. Tesoro Nacional.

La versión occidental de raku fue desarrollada en el siglo XX por alfareros de estudio. Por lo general, los artículos se cuecen a alta temperatura y, después de retirar las piezas del horno, se colocan en un recipiente al aire libre lleno de material combustible, lo cual no es una práctica tradicional de Raku en Japón. El proceso occidental puede dar una gran variedad de colores y efectos de superficie, lo que lo hace muy popular entre los alfareros aficionados y de estudio.

Historia

En el siglo XVI, Sen no Rikyū, el maestro del té japonés, participó en la construcción del Jurakudai e hizo que un fabricante de azulejos, llamado Chōjirō, produjera tazones de té moldeados a mano para usar en la ceremonia del té estilo wabi que era la tradición de Rikyū. Los tazones de té resultantes hechos por Chōjirō se denominaron inicialmente "ima-yaki" ("artículos contemporáneos") y también se distinguieron como Juraku-yaki, de la arcilla roja (Juraku) que empleaban. Toyotomi Hideyoshi le regaló a Jokei, el hijo de Chōjirō, un sello que tenía el carácter chino para *raku* ("Disfrute"). Raku luego se convirtió en el nombre de la familia que producía los productos. Tanto el nombre como el estilo de la cerámica se han transmitido de padres a hijos (a veces por adopción) hasta la generación 16 actual (Raku Kichizaemon XVI). El nombre y el estilo de la cerámica se han vuelto influyentes tanto en la cultura como en la literatura japonesa.

En Japón, hay "hornos de rama" (*wakigama*), en la tradición de raku-ware, que han sido fundados por miembros de la familia Raku o porteadores que fueron aprendices en el estudio de la familia principal. Uno de los más conocidos es Ōhi-yaki (artículos de Ōhi).

Chawan negro estilo Raku, usado para té espeso, período Azuchi-Momoyama, siglo XVI

Después de la publicación de un manual en el siglo XVIII, la cerámica raku también fue fabricada en numerosos talleres por alfareros aficionados y practicantes de té en Kioto, y por alfareros profesionales y aficionados en todo Japón.

La cerámica Raku marcó un punto importante en el desarrollo histórico de la cerámica japonesa, ya que fue la primera cerámica en utilizar una marca de sello y la primera en centrarse en una estrecha colaboración entre el

alfarero y el mecenas. Otros artistas de arcilla japoneses famosos de este período incluyen a Dōnyū (nieto de Chōjirō, también conocido como Nonkō; 1574–1656), Hon'ami Kōetsu (1556–1637) y Ogata Kenzan (1663–1743).

Influyó en la cerámica Hōraku de Nagoya, provincia de Owari, en el período Edo posterior.

Hornos y cocción

El primer horno de estilo japonés en el oeste fue construido por Tsuronosuke Matsubayashi en Leach Pottery, St Ives en 1922.

El tipo y el tamaño de los hornos que se utilizan en raku son cruciales en el resultado. Un aspecto que puede afectar los resultados es el uso de hornos eléctricos versus de gas. Los hornos eléctricos permiten un fácil control de la temperatura. Los hornos a gas, que comprenden ladrillos o fibras cerámicas, se pueden utilizar tanto en combustión de oxidación como de reducción y utilizan propano o gas natural. Los hornos a gas también calientan más rápidamente que los hornos eléctricos, pero es más difícil mantener el control de la temperatura. Hay una diferencia notable cuando se usa un horno de tiro ascendente en lugar de un horno de tiro descendente. Un horno de tiro ascendente tiene estantes que atrapan el calor. Este efecto crea temperaturas desiguales en todo el horno. Por el contrario, un horno de tiro descendente extrae el aire hacia abajo en una pila separada en el costado y permite una temperatura más uniforme en todo el proceso y permite que el trabajo se coloque en capas en los estantes.

Maceta con ejemplo de técnica de raku de crin de caballo. La vasija se sacó del horno a 732 grados centígrados y se le aplicó crin de caballo, que se quemó en ella

Es importante que un horno tenga una puerta que se pueda abrir y cerrar fácilmente, porque cuando la obra de arte en el horno ha alcanzado la temperatura adecuada (más de 1000 grados centígrados), debe retirarse rápidamente y colocarse en un recipiente de metal o hojalata, con material combustible, que reduce la olla y deja ciertos colores y dibujos.

El alfarero estadounidense Paul Soldner introdujo el uso de una cámara de reducción al final de la cocción del raku en la década de 1960 para compensar la diferencia de atmósfera entre los hornos raku japoneses alimentados con leña y los hornos estadounidenses alimentados con gas. Por lo general, las piezas extraídas del horno caliente se colocan en masas de material combustible (p. ej., paja, aserrín o periódico) para proporcionar una atmósfera reductora para el vidriado y teñir la superficie expuesta del cuerpo con carbón.

Un jarrón occidental vidriado y cocido con la técnica raku occidental, que muestra el hollín, el vidriado crepitante y la reducción-oxidación aleatoria típicas de esta técnica de cerámica.

Los alfareros de raku occidentales rara vez usan plomo como ingrediente de esmalte, debido a su grave nivel de toxicidad, pero pueden usar otros metales como ingredientes de esmalte. Los alfareros japoneses sustituyen una frita sin plomo. Aunque se puede usar casi cualquier vidriado de fuego bajo, los ceramistas a menudo usan

recetas de vidriado especialmente formuladas que "crujen" o agrietan (presentan una apariencia agrietada), porque las líneas de agrietamiento adquieren un color oscuro debido al carbón.

El raku occidental generalmente está hecho de un cuerpo de arcilla de gres, cocido a 900°C (1650°F) y brillo o esmalte cocido (la cocción final) entre 800 y 1000°C (1470 y 1830°F), que cae en el rango de temperatura de cocción del cono 06. El proceso es conocido por su imprevisibilidad, particularmente cuando se fuerza la reducción y las piezas pueden agrietarse o incluso explotar debido al choque térmico. Las vasijas pueden devolverse al horno para volver a oxidarse si los resultados de la cocción no cumplen con las expectativas del alfarero, aunque cada cocción sucesiva tiene una alta probabilidad de debilitar la integridad estructural general de la vasija. Las ollas que se exponen al choque térmico varias veces pueden romperse en el horno, cuando se retiran del horno o cuando están en la cámara de reducción.

Los tiempos de cocción de glaseado para la cerámica raku son cortos: una o dos horas en comparación con las 16 horas de cocción de cerámica de cono 10 a alta temperatura. Esto se debe a varios factores: los vidriados de raku maduran a una temperatura mucho más baja (menos de 980 °C o 1800 °F, a diferencia de los casi 1260 °C o 2300 °F del gres de alto fuego); las temperaturas del horno se pueden elevar rápidamente; y el horno se carga y descarga mientras está caliente y se puede mantener caliente entre cocciones.

Debido a que los cambios de temperatura son rápidos durante el proceso de raku, los cuerpos de arcilla utilizados para la cerámica de raku deben ser capaces de soportar un estrés térmico significativo. La forma habitual de agregar fuerza al cuerpo de arcilla y reducir la expansión térmica es incorporar un alto porcentaje de cuarzo, grog o cianita en el cuerpo antes de formar la vasija. En altas adiciones, el cuarzo puede aumentar el riesgo de formación de mocos o escalofríos. Por lo tanto, la cianita suele ser el material preferido, ya que aporta resistencia mecánica y, en cantidades de hasta un 20 %, reduce significativamente la dilatación térmica. Aunque se puede usar cualquier cuerpo de arcilla, los cuerpos de arcilla de gres blanco no son adecuados para el proceso de raku occidental a menos que se agregue algún material para lidiar con el choque térmico. La porcelana, sin embargo, se usa a menudo, pero debe ser finamente arrojada.

Las consideraciones estéticas incluyen el color de la arcilla y la textura de la superficie cocida, así como la interacción química de la arcilla con los vidriados de raku.

Cuenco de té con diseños de ramas de pino y círculos entrelazados, taller de cerámica raku desconocido, Kioto, período Edo, siglos XVIII-XIX

En una conferencia de artesanía en Kioto en 1979, surgió un acalorado debate entre los artistas occidentales de raku, Paul Soldner, y el más joven en la sucesión dinástica de raku, Kichiemon, (de la decimocuarta generación de la familia de alfareros "Raku") en relación con el derecho a utilizar el título "raku". Los artistas japoneses sostienen que cualquier trabajo de otro artesano debe tener su propio nombre (es decir, Soldner-ware, Hirsh-ware), ya que esa era la intención de "raku".

Raku en el oeste se ha abstraído y ahora es un enfoque más filosófico con énfasis en la espontaneidad de la creación de patrones de superficie en lugar de una mera técnica de disparo. En consecuencia, se ha ampliado su aplicación desde las vasijas hasta la cerámica escultórica.

Consideraciones de diseño

Raku es una forma única de hacer cerámica; lo que lo hace único es la gama de diseños que se pueden crear simplemente modificando ciertas variables. Estas variables, que incluyen resistencia a la cera, veladuras, engobe, temperatura y tiempo, determinan en última instancia el resultado al cocer una pieza de arcilla.

Cera resistente que se pinta sobre la arcilla desnuda, es la suspensión de cera en agua. Esto se hace para que el esmalte no cubra el área donde se aplicó el protector de cera, creando así un diseño. Cuando está en el horno, la cera se derrite y el carbono que resulta de la reducción de oxígeno la reemplaza. Los esmaltes Raku contienen alúmina, que tiene un punto de fusión muy alto. Por lo tanto, el carbón no reemplazará al esmalte como lo hace con la cera. Cualquier área sin esmaltar se vuelve negra debido al carbono que se desprende de la reducción de oxígeno. A continuación, la arcilla se traslada del horno a un recipiente, generalmente un basurero, que contiene materiales orgánicos combustibles como hojas, aserrín o papel.

Los vidriados craquelados contienen compuestos metálicos que incluyen metales como cobre, hierro y cobalto. Una vez que el vidriado ha alcanzado una cierta temperatura, el metal del vidriado reacciona tomando un color específico. Por ejemplo, el cobalto produce azul oscuro y el cobre produce verde, pero también puede producir un rojo cuando el oxígeno del vidriado desaparece por completo. El cambio de temperatura y el proceso de oxidación por reducción (redox) a veces provocan grietas o cuarteaduras. El cuarteado es un patrón de agrietamiento superficial en el vidriado de una pieza. El tiempo de remoción y colocación en agua afecta directamente los tonos de cada color.

Los vidriados de cobre son diferentes a los vidriados crepitantes, mientras que las primeras se someten deliberadamente al proceso de enfriamiento y oxidación entre el horno y la cámara de reducción para que el vidriado cruje, las piezas vidriadas con cobre se trasladan del horno a la cámara de reducción lo más rápido posible. Esto hace que el esmalte tenga la mayor reducción posible y puede extraer destellos vibrantes de color del esmalte y terminar con un acabado mate o brillante, según el tipo de esmalte utilizado.

Naked Raku: se hace cubriendo una sección del exterior de la pieza con la barbotina, pegando partes de la pieza para dejar partes del cuerpo expuestas al fuego; estas áreas se volverán negras después de la reducción. Luego, la pieza se cuece en el horno a temperaturas más bajas hasta que la barbotina se haya secado y luego se cuece más a 1400 ° F (760 ° C). En este punto, la pieza se retira del horno y se coloca en la cámara de reducción. En la reducción, el carbón penetrará en la arcilla donde la barbotina se ha agrietado y se volverá negra, pero donde la barbotina se adhiera a la arcilla mantendrá su color natural. El engobe se puede quitar fácilmente con la mano de la pieza enfriada para revelar el diseño.

Crin de caballo: La decoración con crin de caballo es un proceso en el que la pieza queda sin esmaltar; cuando alcanza la temperatura en el horno se coloca al aire libre en lugar de la cámara de reducción, y se dispone estratégicamente pelo de caballo sobre la pieza. El pelo de caballo se quema inmediatamente y deja finas marcas lineales en la cerámica.

Satsuma

La cerámica Satsuma (薩摩焼, *Satsuma-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa originaria de la provincia de Satsuma, al sur de Kyūshū. Hoy en día, se puede dividir en dos categorías distintas: el original Satsuma temprano de arcilla oscura simple (古薩摩, *Ko-Satsuma*) hecho en Satsuma alrededor de 1600, y el Satsuma de exportación elaboradamente decorado (京薩摩, *Kyō-Satsuma*) con cuerpo de marfil, piezas que comenzaron a producirse en el siglo XIX en diversas ciudades japonesas. Al adaptar su esmalte policromático dorado sobre vidriado, diseños para atraer los gustos de los consumidores occidentales, los fabricantes de estos últimos hicieron de la cerámica Satsuma uno de los productos de exportación más reconocidos y rentables del período Meiji.

Cuenco con multitud de mujeres, era Meiji, c. 1904, taller Kinkōzan, por Yabu Meizan

Historia

Los orígenes precisos y las primeras innovaciones de la cerámica Satsuma son algo oscuros; sin embargo, la mayoría de los eruditos fechan su aparición a finales del siglo XVI o principios del XVII. La región de Satsuma estaba madura para el desarrollo de hornos debido a su acceso a la arcilla local y su proximidad a la península de Corea. En 1597-1598, al término de las incursiones de Toyotomi Hideyoshi en Corea, los alfareros coreanos fueron llevados a la fuerza a Japón para poner en marcha la inexistente industria cerámica de Kyūshū. Estos alfareros finalmente se establecieron principalmente en Naeshirogawa y Tateno, que se convertirían en el centro de la industria alfarera local.

La cerámica Satsuma que data de los primeros años de la era Genroku (1688-1704) a menudo se conoce como Early Satsuma o *ko-satsuma*. Los ejemplos más antiguos que quedan de Satsuma son gres hecho de arcilla oscura rica en hierro cubierta con esmalte oscuro. Antes de 1790, las piezas no estaban decoradas de forma ornamentada, sino más bien humildes artículos de cerámica popular destinados al uso práctico diario en entornos mayormente rústicos o en la ceremonia del té. Dado que estaban "destinados en gran parte a su uso en cocinas de granjas lúgubres", los alfareros a menudo confiaban en técnicas táctiles como el relieve en relieve, las impresiones de sellos y el tallado en arcilla para dar interés a las piezas.

Tarro de almacenamiento de té de loza Satsuma (*chatsubo*) con patrón de paulownia y trueno, período Edo tardío, alrededor de 1800-1850

Tipos

Además de los tipos de artículos de exportación y *nishikide*, existen varias categorías de artículos de Satsuma, cada uno con su propia estética distinta.

- *Shiro Satsuma*: blanco vidriado; originalmente solo para uso dentro del hogar de daimyō
- *Kuro Satsuma*: cuerpo negro con glaseado oscuro
- *Jakatsu*: vidriado azul, amarillo y negro combinado con vidriado blanco
- *Sunkoroku Satsuma*: piezas más antiguas modeladas en la cerámica Sawankhalok de Tailandia del siglo XIII, decoradas con diseños geométricos marrones
- *Mishima Satsuma*: arcilla con vidriado gris azulado claro, con motivos geométricos incrustados o impresos rellenos con un vidriado de engobe blanco
- Satsuma azul y blanco: producido en la primera década del siglo XIX; piezas grandes con diseños de inspiración china, a menudo paisajes
- *Gosu* blue Satsuma: producido en cantidades limitadas en Kioto a mediados del siglo XIX; piezas con sobre o bajo vidriado que contienen minerales como el cobalto o la asbolita, lo que da un tono azulado y una calidad más viva a las imágenes pintadas

Artistas

No todos los productores de cerámica Satsuma de finales del siglo XIX y principios del XX sacrificaron la calidad para complacer el auge de las exportaciones. Algunos artistas destacados de los períodos Meiji y Taishō incluyen:

- Taizan Yohei IX [帯山与兵衛 (9 代)] (1856-1922)
- Itō Tōzan [伊東陶山] (1846-1920)
- Kinkōzan Sōbei VI [錦光山宗兵衛 (6 代)] (1824–1884), Kinkōzan Sōbei VII [錦光山宗兵衛 (7 代)] (1867–1927)

- Yabu Meizan [藪明山] (1853-1934)
- Chin Jukan XII [沈寿官] (1835-1906)
- Miyagawa Kozan (Makuzu) [宮川香山] (1842-1916)
- Seikozan [精巧山]
- Ryozan [亮山]

La mayoría de estos artistas establecieron talleres de *etsuke* alrededor de 1880, coincidiendo con la caída de las exportaciones. Aunque exportaron, estilísticamente sus piezas demostraron un deseo de volver a la tradición. Sus obras son reconocidas por un "estilo sobrio" y una "distribución moderada de motivos". Los temas pintados a menudo se tomaban de clásicos literarios, leyendas heroicas o representaban representaciones nostálgicas de la vida en el Kioto anterior a Meiji. A principios del siglo XX, estos artistas también comenzaron a incorporar técnicas y estilos occidentales, incluida la perspectiva y los colores apagados, así como el uso de oro líquido (水金, *suikin*), que fue desarrollado originalmente por los alemanes.

Talleres

- Chōshūzan: taller de Kioto activo a finales del período Meiji que se especializa en artículos de dragones
- Fuzan: taller activo en el período Meiji
- Gyozan: estudio de Kyoto activo en el período Meiji
- Kinkōzan: cerámica activa entre 1645 y 1927, encabezada por Kinkōzan Sōbei; exportado fuertemente desde 1875, especialmente a América; mayor productor general de artículos de exportación de Satsuma
- Koshida: fábrica activa c. 1880–1927; reanudó la producción después de 1945
- Maruni: fabricante de Kobe activo hasta 1938
- Taizan/Obi-ya: horno de Kioto de gestión familiar activo c. 1673–1922; comenzó a exportar en 1872, especialmente a América
- Yasuda: empresa con sede en Kyoto conocida formalmente como Yasuda Kyoto Tokiji Goshigaisha, activa en el período Meiji

---

Seto

La cerámica Seto (瀬戸焼, *Seto-yaki*) es un tipo de cerámica, gres y cerámica japonesa producida en la ciudad de Seto y sus alrededores en la prefectura de Aichi, Japón. El término japonés para ello, *setomono*, también se usa como un término genérico para toda la cerámica. Seto fue la ubicación de uno de los Seis Antiguos Hornos de Japón.

Historia

La cerámica hecha en Seto se remonta al siglo XIII. A Katō Shirōzaemon se le acredita como el primero en producir mercancías en la ciudad. En la década de 1220 estudió el arte de la cerámica en China. Después de varios intentos fallidos en varios lugares, Shirōzaemon fundó un horno exitoso en Seto. Otros alfareros siguieron a partir de entonces y Seto se convirtió en un centro de renombre para la producción de cerámica.

Los alfareros se inspiraron en la cerámica china, incluidas las porcelanas de celadón verde y las mercancías *tenmoku* de color marrón oscuro. Las primeras cerámicas de Seto pueden haber evolucionado a partir de intentos fallidos de reproducir celadones chinos. Durante el período Kamakura, las mercancías producidas en Seto imitaban la cerámica de la dinastía Song en China. Más tarde, en el período Muromachi (1337-1573), los esmaltes de Seto se refinaron y los estilos desarrollados allí se extendieron a otras áreas de Japón, como la moderna prefectura de Gifu.

Los trabajos posteriores de Seto recibieron un esmalte de hierro marrón y se cocieron a altas temperaturas para crear superficies brillantes.

Durante la era Kan'ei (1624–44), el primer *daimyō* del Dominio Owari Tokugawa Yoshinao (1601–1650) hizo construir un horno en la esquina del recinto Ofuke (*Ofukemaru*) del Castillo Nagoya e invitó a los alfareros de Seto a hacer cerámica.

El Museo de Cerámica de la Prefectura de Aichi en Seto tiene una colección grande y ejemplar de cerámica de Seto.

Jarra de agua Kiseto, arcilla cubierta con esmalte y salpicaduras de color marrón hierro y cubierta de laca negra, período Momoyama o Edo, siglo XVII

Características

La característica más distintiva de la cerámica de Seto es el uso de una amplia variedad de vidriados, y durante el período Kamakura, Seto fue el lugar en Japón que hizo uso de vidriados. Esta cerámica vidriada, o Ko-Seto (古瀬戸), influyó en el desarrollo de los cuencos utilizados para la ceremonia del té japonesa. La arcilla disponible en Seto es una piedra de caolín y porcelana de alta calidad que se vuelve blanca cuando se cuece y ayuda a producir esmaltes de colores.

Caja de té de gres con madera-fresno y esmaltes de hierro, período Edo, principios del siglo XIX

Los diferentes tipos y esmaltes de la cerámica Seto son:

- *Kiseto* (黄瀬戸), un glaseado amarillo
- *Setoguro* (瀬戸黒), un esmalte negro
- Artículos de Shino (志野)
- Artículos de Oribe (織部)
- *Tetsuaka* (鉄赤), un esmalte rojo hierro
- *Haigusuri* (灰釉), glaseado de ceniza

Ejemplo de esmalte estilo Kiseto. Exhibido en el Museo de Cerámica de la Prefectura de Aichi

Shigaraki-yaki

Cerámica Shigaraki es la cerámica y gres fabricado alrededor del área de Shigaraki, Japón. El horno es uno de "Los Seis antiguos hornos" en Japón. Aunque las figuras que representan el Tanuki son un producto popular incluido como artesanía de Shigaraki, el horno y la tradición cerámica local tiene una larga historia.

Historia

El desarrollo de los hornos durante el período medieval se cree que han tenido lugar a través de la transformación de la tecnología de la cerámica Sue. En la segunda mitad del periodo Heian, la producción de cerámica Sue llegó a un brusco descenso, con una producción ahora centralizada en las provincias de Owari, Mino, Bizen y Omi. El colapso político en el período Heian causó que los alfareros de las artesanías comenzaran la producción de mercancías de bajo costo, tales como *tsubo* (tarros), *kame* (cuencos de boca ancha), y *suribachi* (morteros o molienda). Los talleres de consumo Sue comenzaron a producir en los bloques regionales característicos. Todo esto condujo al desarrollo de los hornos en la región conocida como los "Seis Antiguo Hornos". Los bloques regionales consistieron en Seto, Echizen, Tokoname, Bizen, Tamba y Shigaraki.

Moderna figura de cerámica de Shigaraki

El nombre Shigaraki describe un grupo colectivo de productos cerámicos realizados en un área geográfica similar. Las artesanías de Shigaraki se dice que comenzaron cuando se construyeron baldosas para el palacio de Shigaraki-no-miya del Emperador Shomu en 742 Sin embargo, la evidencia ha demostrado que el horno antiguo que queda en las ruinas del pueblo Shigaraki data del periodo Kamakura y principios del periodo Muromachi. Se sugiere que los alfareros Bizen viajaron a Shigaraki y comenzaron a producir obras allí porque las artesanías de Shigaraki primeros parecen haber sido influenciados por mercancías Bizen. A menudo es difícil distinguir mercancías tanto de los períodos debido a los gránulos incrustados de cuarzo que dan ambas mercancías su aspecto llamativo Kamakura y Muromachi.

La ciudad de Shigaraki fue formada por dieciocho comunidades autónomas a lo largo del río Daido en el valle en la parte superior más meridional de la prefectura de Shiga. Tres de los primeros hornos puede remontarse a 1278, las comunidades eran Kamagatani, Minami Matsuo en Nagano, y Goinoki en Koyama. Estos sitios se sugieren para haber sido el centro de la industria de Shigaraki los días antiguos.

Jarrón Shigaraki, siglo XVI

Hornos Shigaraki se utilizaron para las empresas privadas. Se encontró evidencia de que las mercancías fueron producidas primero en satisfacer las demandas de los agricultores, por lo que los morteros, urnas de agua, botellas y platos profundos. Fragmentos de esas mercancías fueron encontrados en las ruinas de los antiguos sitios de horno.

Líneas simples, incisas y geométricas también son evidencia de que las mercancías fueron producidas por actividades agrícolas cotidianas.

Ceremonia del té

Beber té era común en Japón desde los primeros tiempos. El público en general bebió té de cuencos de madera en las ferias y mercados, y las clases altas hizo un juego de adivinanzas con la bebida. No fue hasta que un maestro de té con el nombre de Murata Juko escribió una carta discutiendo los discípulos de la ceremonia del té que se produjeron artesanías Shigaraki para la ceremonia específica. Influenciado por tradiciones budistas Zen, Juko restableció que la ceremonia del té debe reflejar el concepto de wabi-suki, la creencia de hacer hincapié en la sencillez, la humildad, y la intensa apreciación de la experiencia inmediata. El aspecto natural de esta cerámica ayudó a reflejar estos principios y se ajusta a la estética de la atmósfera ceremonia del té. La ceremonia del té transformó la manera en que los japoneses vieron objetos, incluyendo artículos de cerámica.

A partir de 1520, después de la declaración de principios de la ceremonia de té de Juko, otros maestros del té comenzaron a pedir la producción de ciertos estilos de los artículos para las ceremonias. Takeno Sho-o se sintió atraído por la cerámica Shigaraki y ordenó cerámica con esmaltes rojos que predominaban en esmaltes verdes y marrones. Hacia el final del siglo XVI, el maestro del té Rikyu también patrocinó una cierta apariencia de las artesanías, denominado Rikyu Shigaraki. Estas artesanías se hicieron con una loza gris que imitaba las artesanías coreanas. La familia Todo llegó al poder en 1635 y empleó a un maestro del té con el nombre de Kobori Enshu para supervisar lo que se llamó más tarde artesanías estilo Enshu Shigaraki.

Descripción

La arcilla arenosa local desde la cama de Lago Biwa tiene un color naranja cálido, y hace que la cerámica sea muy resistente. Esta arcilla caracteriza la cerámica Shigaraki. Las cerámicas tienen contornos irregulares y un sabor arcaico. La técnica de cocción se desplazó de la reducción de la cocción de oxidación, lo que permite la entrada libre de aire durante la cocción en lugar de la admisión de aire limitado en el horno. Esto permite que los óxidos de hierro se utilizaran como parte del proceso de coloración. La asignación de aire libre es debido al tipo del antiguo horno, llamado horno Anagama, que se utiliza para disparar cerámica Shigaraki. El término Anagama es un término japonés que significa "cueva del horno", ya que estos hornos eran por lo general construidos en la ladera de las colinas. Son estructuras septadas individuales con forma de túnel en pendiente. El combustible de madera se debe suministrar constantemente a fin de alcanzar temperaturas lo suficientemente altas como para disparar la arcilla. El uso de este tipo de horno también logra la superficie de esmalte mineral tan popular con las artesanías de Shigaraki.

Dependiendo de la ubicación de la pieza, la capa de cenizas y minerales resultante variará. Un aspecto de avena es generalmente el resultado, con un color grisáceo a rojizo-marrón coloreando el cuerpo. Las impurezas pequeñas sobresalen, causada por cuarzo incrustado parcialmente disparado. Cubierto con una capa delgada de rebasamiento de color marrón amarillento a un esmalte de color rojo flor de durazno que cruje cuando se dispara también es característico del gres despedido. Un esmalte claro, transparente, o casi como el cristal con un tinte azulado-verde también aparece en algunas mercancías Shigaraki. Los esmaltes eran driblados, rociadas o salpicadas sobre la superficie cerámica. A no ser permitido a reunirse en pequeños grupos, el esmalte aparece casi invisible en la mayoría de la iluminación, sólo se hace visible cuando la pieza se lleva a cabo y se vuelve en la mano. La cerámica también refleja *Geta Okoshi*, las marcas de zuecos, donde la arcilla descansaba sobre unos soportes en el interior del horno antes de disparar. Otra característica de Shigaraki ware es huellas dejadas por los alfareros en el proceso de construcción.

A continuación, se enumeran algunos ejemplos característicos de la cerámica de Shigaraki:

Kame (frascos de boca ancha)

Este recipiente particular ha remado marcas sobre la costura del hombro. El hombro es cuidadosamente raspado en posición horizontal, mientras que la parte inferior del cuerpo raspado verticalmente. Tiene un núcleo de grano fino de color gris y una superficie brillante de color púrpura-marrón. En el hombro, el color púrpura-marrón se fusiona con la ceniza de color amarillo en el, para crear un esmalte de color verde oliva.

Tsubo (frascos)

Este recipiente tiene una marca "así acera" en la forma de un signo de número (#) en dos lugares en el hombro. El cuello y el borde se definen cuidadosamente. El cuerpo se raspa horizontalmente en general. La superficie tiene un color anaranjado, pero no tiene un acabado esmaltado.

Este ejemplo tiene un chevron en dos lugares en el hombro. El hombro y el cuello se suavizan horizontalmente con un raspado diagonal en la línea del hombro. El cuerpo inferior se raspa horizontal y verticalmente. Las huellas dactilares se fueron detrás de los ceramistas ocupan la base, junto con dos cicatrices causadas por palos. El núcleo es de color gris cerca de la base y la naranja en el hombro con una superficie de oro-anaranjado.

Esta pieza se alisó horizontalmente por todas partes con un borde recortado. Tiene un núcleo gris claro con una superficie de color rojo-marrón. Una gruesa capa de esmalte verde una vez ocupada la superficie, pero ahora se ha descompuesto.

Esta cerámica tiene una marca de tres líneas (san) con dos lugares del hombro, lo que se alisa horizontalmente de una manera aleatoria. El cuerpo inferior se raspa verticalmente y tiene un borde sin recortar. Tiene un núcleo de color gris claro con una superficie de color rosado-amarillento sin esmaltar.

Este recipiente tiene una marca con dos (ni) líneas en dos lugares sobre el hombro. El hombro se alisa horizontalmente con el rayado diagonal en la costura. El cuerpo inferior se raspa horizontal y verticalmente con un borde sin recortar. La superficie es de color rosa-rojo brillante fusionado con ceniza amarilla.

Gres esmaltado Shigaraki, periodo Momoyama (1573-1615)

Esta pieza tiene una marca similar a un signo más representa el número diez (ju) en dos lugares en el hombro. Se alisó tanto en el interior y el exterior. También tiene un ajuste bajo el borde. La superficie es de grano fino con un color rojo-anaranjado y tiene casi ninguna ceniza en el exterior.

Este recipiente particular tiene un cuello en el que se alisa horizontalmente y el cuerpo suavizado en diagonal. Hay raspado justo por encima de la base. El núcleo es de color gris-blanco y de grano fino. La superficie se descompone con un color blanco-gris y burbujeante cenizo-esmalte.

Esta cerámica tiene un borde que está vuelta hacia fuera. El hombro se ha suavizado horizontalmente. La superficie contiene muchas piedras pequeñas y es de color naranja.

Frasco (Sake)

El matraz se ha suavizado horizontalmente en el interior y el exterior. El borde inferior se raspa. El núcleo es un ladrillo rojo y contiene muchas pequeñas piedras. La superficie es de oro de color beige.

Shitoro

La cerámica de Shitoro es un tipo de cerámica fabricada en Kanaya, ciudad de Shimada, prefectura de Shizuoka (antigua ciudad de Kanaya).

Se dice que la historia se remonta al período Muromachi, pero existen varias teorías, como la teoría de que se estableció en la era Taiei, la teoría de la cerámica Seto y la era Keicho. Sin embargo, no existe una teoría establecida porque ninguna teoría coincide con la situación real del antiguo sitio del horno. El nombre Shidoro-yaki proviene del hecho de que el área de la posada de Nishikanaya se llamaba Shidoro-go.

La cerámica de Shidoro se puede dividir aproximadamente en tres períodos. El primer período fue la segunda mitad del siglo XV, cuando los tazones de té tenmoku y los tazones de agua se fabricaban con vidriado de hierro y ceniza. El segundo período fue la segunda mitad del siglo XVI, cuando los tazones de té cilíndricos, las botellas de sake, se

hicieron quemadores de incienso y platos pequeños. El tercer período fue desde la primera mitad del siglo XVII hasta el período Meiji, y se hicieron jarrones, jarras, cuencos, platos, etc., utilizando esmalte negro. Tokugawa Ieyasu le otorgó un sello rojo y creció de manera constante a medida que se promocionaba como un producto especial. Entre ellos, el nombre de Shidoro-yaki llegó a ser conocido en el mundo después de que Seiichi Kobori (Enshu) lo notara y se convirtiera en uno de los siete hornos Enshu.

Shidoro-yaki se caracteriza por un simple esmalte marrón o negro. Además, debido a que tiene un alto contenido de hierro y se quema con fuerza, se dice que es ideal para teteras. Incluso hoy en día, se fabrican utensilios de té para matcha y sencha. Hay una inscripción de "seno de la abuela" y "obaboi" en la parte posterior del frasco, que se llama una obra maestra.

Shodai

Shodai-yaki es un tipo de cerámica producida en la parte norte de la prefectura de Kumamoto, como la ciudad de Arao, la ciudad de Nankan y la ciudad de Kumamoto. También está escrito como cerámica Kodai, y ambos son correctos. Se dice que Tadatoshi Hosokawa, que fue trasladado de Buzen en 1632, acompañó a los alfareros Genshichi de la familia Meikoji y Hachizaemon de la familia Katsuragi, y les ordenó hacer cerámica por orden del señor del dominio.

Botella de sake Shodai ware. Finales del siglo XVII a principios del siglo XVIII

Se caracteriza por el color profundo del esmalte y el patrón vivo creado por una técnica tradicional llamada nagashikake. También se le llamó Gotoku-yaki por sus salvamanteles que "no se pudren", "no desprenden olor a pescado", "no atraen la humedad", "eliminan el veneno" y "proporcionan longevidad".

Después de la Restauración Meiji, las áreas productoras de porcelana como Arita y Seto declinaron, pero en la era Showa, gracias a los esfuerzos de Jitaro Chikashige y Heijiro Jojima, el área revivió. Después de la guerra, se construyeron muchos hornos.

En 2003 fue designada como artesanía tradicional nacional.

Takatori

La cerámica Takatori es un tipo de cerámica que se ha transmitido en la aldea de Toho, distrito de Asakura, prefectura de Fukuoka, y en Takatori, distrito de Sawara, ciudad de Fukuoka.

Historia

La cerámica Takatori se cocía originalmente al pie del monte Takatori en la ciudad de Nogata, prefectura de Fukuoka, y Nagamasa Kuroda trajo al alfarero Hachizan (nombre japonés: Shigesada Hachikura) para cocerla envió tropas a Corea cuando se dice que el horno se inauguró en 1600. Los hornos incluyen el horno Eimanji Takuma, el horno Uchigaso y el horno Yamada, todos los cuales se llaman 'Old Takatori'.

Durante el período Edo, el horno prosperó como un horno oficial para el clan Kuroda, y en la era Genna, los alfareros de Karatsu fueron invitados de la provincia de Hizen para mejorar sus técnicas. En la era Kanei, el segundo señor del dominio, Tadayuki Kuroda, profundizó su relación con Masakazu Kobori (Enshu) y le hizo fabricar muchos utensilios de té que le gustaban a Enshu. Como resultado, se contó como uno de los siete hornos de Enshu y se hizo famoso como área de producción de cerámica de té. La pieza central de este período fue el horno Shirahatayama, y los elegantes utensilios de té preferidos por Enshu se llamaron 'Enshu Takatori'.

Después de eso, la segunda generación, Sadaaki Hachizo, construyó un horno de tambor (Takatori Koishiwara) en el actual pueblo de Toho, y se cocieron muchos trabajos más delicados. Después de eso, se trasladó a Osokodani en Fukuoka (Oniwa Takatori), y en el siglo XVIII se dividió en 'Higashisarayama' y 'Nishisarayama' y se subdividió. Hoy en día, todavía hay varios hornos en varios lugares, e incluso los hornos directamente afiliados con la cerámica Takatori (familia principal de la cerámica Takatori), que una vez fueron abandonados debido a la abolición de los dominios feudales y el establecimiento de prefecturas, fueron reencendidos por la 11ª generación de Shizuyama. Takatori y Kobori Enshu todavía existen hoy. Recibió instrucción del maestro de la ceremonia del té Enshu, que es el fundador de la ceremonia del té, y ha heredado la tradición de generación en generación.

Copa Takatori mostrada en la Feria Mundial de 1878, ahora en exhibición en el Museo de Arte Walters en Baltimore

Características

La cerámica Takatori es completamente diferente según la época. Entre los "Furutakatori" de los primeros días de la cerámica Takatori, el "horno Uchigaiso" en particular tiene un diseño atrevido y audaz favorecido por Oribe. De un vistazo, tiene una rica intención artística e intrigante, pero debido al pensamiento escondido en las profundidades, llegué al encuentro de la tristeza de la abolición del horno oficial. En el 'Enshu Takatori' posterior, la cerámica se pulió y, en contraste con el Furutakatori, las obras que fueron refinadas y probadas por la gente comenzaron a

hornearse. Para cuando 'Koishiwara Takatori' había madurado, su estilo se había vuelto aún más delicado que 'Enshu Takatori'. Takatori Koishiwara tuvo cierta influencia en la cerámica Koishiwara de hornos privados. El estilo de hoy es una técnica posterior a Takatori Koishihara, y se utilizan muchos esmaltes. Hay muchos esmaltes únicos, como el esmalte amarillo Takatori, el esmalte Shunkei, el esmalte Takamiya, el esmalte Clown, el esmalte Furashi y el esmalte Shinkoku.

Botella de sake Takatori. Mediados a finales del siglo XVII

Tamba

La cerámica Tamba Tachikui es un tipo de cerámica producida en el distrito Imada de la ciudad de Tanba Sasayama, prefectura de Hyogo. Principalmente horneaba productos diversos. También se llama cerámica Tamba o cerámica Tachikui. Se dice que data del período Heian y se cuenta como uno de los seis hornos antiguos.

La cerámica medieval Tamba se caracteriza por el esmalte natural que se aplica a la superficie de arcilla rojiza al hornear. En comparación con la cerámica Bizen y la cerámica Shigaraki, hay muchas obras que son suaves y refrescantes con un color verde joven. Después del período Edo, los esmaltes y las técnicas se diversificaron, pero incluso la cerámica Tamba actual todavía se puede ver en muchas obras de estilo de arte popular que mantienen la textura.

Se dice que se originó desde finales del período Heian hasta el período Kamakura, se cuece en un horno trepador a una temperatura máxima de unos 1300 grados durante 50 a 70 horas, de modo que la ceniza de la madera de pino que cae sobre la vasija se mezcle con el vidriado y cambia el horno. La característica más distintiva de la cerámica Tamba Tachikui es la apariencia de cerámica cubierta de ceniza, y el hecho de que cada pieza tiene un aspecto diferente dependiendo de cómo la llama la golpea. En la Edad Media, la forma se ajustaba usando una técnica llamada fabricación de cuerdas que no usaba un torno de alfarero, y se horneaba en un horno único llamado horno kaoru sin el uso de esmalte. En los primeros días, se fabricaban principalmente ollas, tinajas y morteros.

Jarra de tres orejas con diseño de crisantemo Propiedad cultural importante
(colección privada, confiada al Museo de Cerámica de la Prefectura de Aichi)

En el período Edo, los hornos ascendentes comenzaron a usarse, y como los morteros producidos en masa eran duraderos, en el siglo XVII se extendieron rápidamente en la región central y norte de la región de Kanto en morteros contó con una cuota de mercado que se dividió entre Seto en el este de Japón. Por otro lado, bajo la influencia de Masakazu Kobori (Enshu) y otros, se produjeron muchos utensilios de té famosos, como tazones de té, recipientes de té y jarras de agua, y bajo la influencia de la cerámica de Kioto y Mino, nació la cerámica vidriada. En la segunda mitad del período Edo, el clan Sasayama protegió y alimentó la cerámica, produciendo alfareros de fama mundial como Jokusaku, Ichibo, Kayu, Ikko e Ichisaku.

En la época del horno se le denominaba Onohara-yaki, pero al llegar a la época de los hornos trepadores, como Tachikui-yaki, establece artesanía tradicional nacional bajo el nombre de Actualmente, hay alrededor de 60 alfarerías en los distritos de Kamitatekui, Shimotachikui y Kamaya de Imada-cho, y hay muchas otras alfarerías además de Imada que se llaman a sí mismas cerámicas Tamba Tachikui.

El 29 de abril de 2017, los artículos de Tamba Tachikui produjeron artículos de Bizen (ciudad de Bizen, prefectura de Okayama), artículos de Echizen (ciudad de Echizen, prefectura de Fukui), artículos de Seto (ciudad de Seto, prefectura de Aichi), artículos de Tokoname (ciudad de Tokoname, prefectura de Aichi), La cerámica de Shigaraki (ciudad de Koka, prefectura de Shiga) fue designada Patrimonio de Japón como uno de los Seis hornos antiguos de Japón (sitio web oficial de los Seis hornos antiguos de Japón).

Todos los años el tercer sábado y domingo de octubre se celebra la Fiesta de la Cerámica.

Vasija de cerámica Tamba Tachikui excavada en las ruinas del castillo de Nakao (período Muromachi, Museo de Arqueología de la Prefectura de Hyogo)

Frasco grande de esmalte natural, período Azuchi-Momoyama (siglo XVI), colección del Museo Nacional de Tokio (número de serie G - 5753)

Bienes culturales

- Ciudad de Tanba Sasayama
- Museo de Arte de Cerámica de Hyogo
- Tachikui Pottery Village: el nombre oficial es Tamba Traditional Craft Park Tachikui Pottery Village. Es operado por la Asociación Cooperativa de Cerámica Tamba Tachikui. Las obras de 56 alfareros se exhiben y venden en un edificio moderno, y puedes elegir libremente mientras compruebas la diferencia de estilo, atrayendo a más de 100.000 visitantes al año.
- Sala de cerámica Tamba ware

Tokoname

La cerámica Tokoname (常滑焼, *Tokoname-yaki*) es un tipo de cerámica, gres y cerámica japonesa producida en el municipio de Tokoname, Aichi, y sus alrededores, en el centro de Japón. Tokoname fue la ubicación de uno de los Seis Antiguos Hornos de Japón.

Historia

La cerámica hecha en Tokoname se remonta al siglo XII. Durante el período Heian, lo que ahora se llama cerámica Tokoname ya formaba parte de la vida cotidiana. En el siglo XIV se construyó un horno conocido como horno Takasaka. Hacia el final del período Edo a fines del siglo XIX, Koie Hokyu completó un "horno trepador" (*nobori-gama*) con cámara. La excelente reputación de la cerámica moderna de Tokoname fue establecida por su hijo Koie Hoju. Sentó las bases para la fabricación de pipas de barro e introdujo la loza roja por la que la ciudad se hizo famosa. Más tarde se colocó una estatua en su honor en la ciudad.

La construcción de la Línea Meitetsu Tokoname en la era Meiji fomentó la producción y proporcionó transporte para la creciente producción de baldosas durante la era Taishō.

Las tradiciones detrás de la cerámica Tokoname se han mantenido vivas por generaciones de alfareros. En 1998, el alfarero de tercera generación Yamada Jōzan III (三代山田常山 1924–2006) fue nombrado Tesoro Nacional Vivo, después de ser reconocido como Bien Cultural Intangible Nacional por fabricar pequeños recipientes para verter. Su hijo Yamada Jōzan IV (n. 1954) asumió el título de su padre después de su fallecimiento. Otro alfarero destacado de la era Shōwa fue Ezaki Issei (江崎一生 1918-1992). Sus alumnos fueron Takeuchi Kimiaki (竹内公明 1948–2011) y Osako Mikio (大迫みきお 1940–1995). En enero de 2007, Tokoname se protegió oficialmente como marca local.

Gres en espiral con esmalte fresno. Período Kamakura, siglo XIV

Los productos por los que Tokoname es famoso hoy en día son campanas de viento, teteras de cerámica roja, servidores de *shochu*, quemadores de incienso de té. La producción industrial también abarcó tejas, asientos de inodoros y tuberías de agua. *Las macetas de bonsái* antiguas son artículos de colección y todavía se producen en la actualidad. El fabricante INAX opera una serie de museos en Tokoname que muestran la historia de la producción industrial.

El horno Tōei, el horno de escalada más grande (*nobori-gama*) en Japón

La cerámica de Tokoname se puede encontrar a través de la Unión Cooperativa de la Asociación de Cerámica de Tokoname, la Asociación de Mayoristas de Cerámica de Tokoname y el centro mayorista de cerámica de Tokoname, Ceramall.

Tetera Kyūsu, era Taishō ca. 1921-1925, por Yamada Jōzan I

Horno trepador

Aproximadamente 60 hornos trepadores operaban anteriormente en Tokoname. El horno Tōei (陶栄窯) es un horno de escalada (*nobori-gama*) que se construyó en Meiji 20 (1887) y se usó hasta Shōwa 49 (1974). Es el horno de escalada más grande que existe en Japón. Fue designado como Bien Cultural Tangible Importante por el gobierno en Shōwa 57 (1982). Tiene ocho cámaras de tiro con una inclinación de 17° y diez chimeneas de altura variable.

Tsuboya

La cerámica de Tsuboya (壺屋焼, *Tsuboya-yaki*) es un tipo de cerámica de Ryukyuan producida tradicionalmente en Tsuboya, un distrito de cerámica en la ciudad de Naha, en la prefectura de Okinawa. Los artesanos de Okinawa comenzaron a dedicarse a esta forma de cerámica en 1682 y desde entonces han transmitido el oficio de generación en generación. La característica más notable de esta vajilla es su decoración de esmalte, exclusiva de Okinawa. Originalmente, la cerámica producida en este estilo fue utilizada principalmente por personas comunes de clase media. Sin embargo, durante el período Taisho (1912-1926), el estilo fue popularizado por defensores del arte popular como Muneyoshi Yanagi. La cerámica Tsuboya se clasifica en dos tipos: arayachi y jouyachi. Mientras que arayachi es un estilo más simple y toma la forma de recipientes para agua o alcohol, el jouyachi puede reconocerse por su rica decoración de esmalte.

Historia

Según la historia de Okinawa, la cerámica de Tsuboya se originó durante el siglo XVII después de que el reino de Ryukyu fuera reemplazado por un gobierno militar feudal gobernado por el shogunato Tokugawa. En ese momento, el próspero comercio de Ryukyu con China y otros países del sudeste asiático llegó a su fin. Como resultado, la cerámica de esos países ya no se importaba a Ryukyu. Con el fin de satisfacer la continua necesidad de vasijas de cerámica, alfareros extranjeros, principalmente de Corea, fueron convocados a Ryukyu para crear cerámica para sus ocupantes. Estos ceramistas coreanos trajeron una tecnología de producción de cerámica más avanzada a la región y formaron el distrito de cerámica de Tsuboya para producir vasijas de cerámica tradicionales.

Botella de vino de loza Tsuboya con pico, segunda dinastía Shō, Reino de Ryukyu, siglo XIX

Durante el período Meiji (1868-1912), la cerámica se producía en masa utilizando técnicas industriales, y las artesanías más tradicionales, como la cerámica Tsuboya, perdieron popularidad. Sin embargo, el movimiento de artesanía popular conocido como el período Taisho (1912-1926) trajo reconocimiento a las artes tradicionales, y la cerámica de Tsuboya fue adoptada como una parte importante del patrimonio cultural de Okinawa.

Producción

La vajilla Tsuboya se produce fundiendo la arcilla a mano o usando un molde. Después de producir la forma deseada, la superficie se aplica con un engobe que se hace disolviendo un tipo de arcilla exclusiva de Tsuboya conocida como gushitou. Mientras se seca el esmalte, la cerámica se graba con patrones decorativos. Luego, se aplica una capa de esmalte utilizando materiales naturales de Okinawa, como cáscaras de arroz o coral, que cubren la cerámica con varios colores naturales. Luego, la cerámica se cuece una vez. Tradicionalmente, se habría utilizado un horno trepador para cocer la cerámica Tsuboya, pero hoy en día este tipo de horno está restringido debido a la

contaminación por humo que crea en las áreas residenciales cercanas, por lo que se utilizan principalmente hornos de gas.

Zeze

Zeze-yaki es la cerámica que se cuece en la ciudad de Otsu, prefectura de Shiga. Reconocido por su cerámica de té, se cuenta como uno de los Siete Hornos de Enshu. Se caracteriza por un vidriado de hierro negruzco, y el diseño simple pero delicado está vivo con el espíritu de "kirei sabi" que defendía Enshu.

Historia

En 1621, Sadayoshi Suganuma, quien se convirtió en el señor del dominio Zeze, comenzó a usar la cerámica Zeze (cerámica Oniwa) como su horno oficial. Además, la cerámica Ōe (cerámica de Ōe Seta (ahora ciudad de Otsu), que se dice que se construyó en la década de 1620), la cerámica Seta y la cerámica Kokubun, se cocieron dentro del territorio del clan Zeze desde el período Azuchi-Momoyama. A principios del período Edo También se utiliza como término general para los tres hornos antiguos de (Ishiyama) y Bairin-yaki, Suzume-gaya-yaki y Seta-yaki con el objetivo de revivir Zeze-yaki.

En 1629, después de convertirse en el señor del dominio Zeze, Sadayoshi Suganuma construyó un horno en la orilla izquierda del río Sagami, y se dice que fue influenciado por sus amistades con Koetsu Honami, Enshu Kobori y Shojo Shokado, y comenzó a hacer utensilios de té.

En 1634, después de la transferencia de Sadayoshi Suganuma, Tadamasa Ishikawa se convirtió en el nuevo señor del dominio Zeze. Tadachika OKUBO, el padre de Tadamasa ISHIKAWA, era un maestro de té daimyo bajo el departamento de Furuta Ori, quien fue maestro de Enshu KOBORI, y Tadamou ISHIKAWA tenía una relación cercana con Enshu KOBORI. La cerámica de Zeze se ganó la reputación de ser uno de los siete hornos de Enshu, y varios señores feudales atesoraron los recipientes de té y las jarras de agua como obsequios. Sin embargo, la prosperidad de la cerámica Zeze se mantuvo durante el reinado de Tadasu Ishikawa.

El renacimiento del Zeze

Artículos Umebayashi

Entre 1781 y 1789, Ihei Odawara estableció un horno llamado Umebayashi-yaki. La cerámica Umebayashi se caracterizaba por esmaltes verdes, amarillos y otros colores brillantes en el estilo Tang sansai, y estaba muy lejos de la cerámica Zeze, en el período Edo temprano.

Recipiente de té con orejas Zeze-yaki, firmado Danka (período Edo, colección del museo)

Artículos de Sparrow Valley

De 1818 a 1830, Kikuemon Inoue, un comerciante de Konya-cho frente al Santuario Shinotsu, frente al Castillo Zeze, invitó a un alfarero Zeze-yaki a revivir el estilo construyendo una casa en Kyoto. La mayoría de ellos eran artículos prácticos como ollas de barro, platos, cuencos, botellas de sake.

Artículos de Seta

Desde el final del período Edo hasta el comienzo del período Meiji, un alfarero llamado Monpei Ikeda construyó y comenzó a hacer tazones de té estilo Raku de Karahashi en Seta horno en el este. Aún no se ha confirmado el sitio del horno y se desconoce la situación real, pero debido a que continuó durante mucho tiempo, todavía existen muchos productos.

Renacimiento Zeze-yaki

En 1919, el local Kenzo Iwasaki, que lamentaba la abolición de la cerámica Zeze, construyó un Shunkyo Yamamotosu amigo, el pintorsu villa con horno de escalada. Después de Kenzo Iwasaki, su hijo Shinsada Iwasaki heredó el estilo de la cerámica Shinsei Zeze, que continúa hasta el día de hoy. Las obras se pueden ver en el Museo Zeze Ware.

La cerámica vidriada

La cerámica vidriada (también conocida como terracota esmaltada y cerámica vitrificada o cerámica vítrea) es el producto de la cocción de una pieza de barro arcilloso enlucida o esmaltada. Este proceso alfarero, denominado vitrificación (o vidriado), se consigue con un barniz a base de plomo u otras sustancias, también llamado 'frita', *marzacotto*, etc.

Aunque algunas fuentes atribuyen su invención a la China del siglo III a. C., y su llegada a Occidente a la antigua Roma, hay testimonios anteriores en el Antiguo Oriente Próximo, como la fayenza egipcia (Cultura Naqada 3500-3200 a. C.), o la cerámica de Babilonia (Puerta de Ishtar, del siglo VI a. C.). El uso de cerámica vidriada para embellecer los muros se empleó en el arte islámico desde la Edad Media, dando origen a los azulejos.

Esta técnica, que en su desarrollo incluye el mundo de la azulejería, se complementa con la cerámica semivitrificada, ambas a partir de la cerámica no vítrea.

Se cubre el objeto de barro ya cocido con polvo de óxido de plomo y se hornea de nuevo a una temperatura de 750 centígrados. Como la arcilla contiene sílice, al entrar en contacto con el óxido de plomo se fusiona y aparece en toda la superficie una película vidriosa transparente. Si además esta fusión se amalgama con otros óxidos, el resultado puede ser de colores:

- rojo con óxido de hierro
- verde, con óxido de cobre
- azul, con óxido de cobalto
- marrón o negro, con óxido de manganeso
- turquesa con sulfato de cobre

En la Edad Media utilizaban también otro sistema: mezclaban un tipo de arcilla de base silícica con los desechos del vino; después molían finamente la mezcla y añadían óxido de plomo. La masa resultante servía para cubrir el objeto de barro y darle el acabado.

Nigoshide

Nigoshide se refiere a la base blanca lechosa que se encuentra en la porcelana estilo Kakiemon. El estilo Kakiemon es un conjunto de porcelanas pintadas sobre esmalte de Arita que se exportaron a Europa desde mediados del siglo XVII. La base blanca lechosa de nigori-te también se llama nyuhaku-de. Mientras que la porcelana convencional es blanca con un tinte azulado, la base de Nijigite es casi blanca pura.

Pino glaseado, bambú, ciruela, peonía, plato doble con patrón de fénix (estilo Kakiemon, siglo XVII) Imagen cortesía del Museo Nacional de Tokio: sitio web del Museo Nacional de Tokio

La ventaja de la nigorida es que los colores de la capa superior se destacan claramente contra su color blanco lechoso. Si el material base tiene un tinte azulado fuerte, el azul inevitablemente interferirá con la pintura de sobreglaseado.

Por ejemplo, incluso si piensa en el color de la pintura roja, la pintura roja clara será más vívida. Se puede decir que el material base de Nigori Te es el mejor material base para hacer uso de pintura overglaze.

Para lucir la porcelana blanca pura, también hay un ejemplo en el que se ha tomado una gran cantidad de espacio en blanco. Puede ver un diseño que hace que la base de color blanco lechoso se destaque sin llenar la superficie del recipiente con pintura vidriada.

Mezcla de manos turbias

Se puede decir que el trabajo más importante para la nigorita es la refinación del material base mediante la mezcla.

Este método de mezcla se llama combinación de fardos. Una paca (Pyo Hyo) actualmente pesa 60 kg. Es una unidad utilizada para cosas como arroz y otros granos transportados en pacas. En este ejemplo de mezcla, se combinaron un total de 11 pacas de tierra.

Se cree que el "suelo" de arcilla blanca y arcilla de montaña era piedra de cerámica que casi no contenía hierro. Tsujitsuchi es una especie de arcilla de porcelana y es la arcilla blanca más fina.

Por cierto, Iwayagawachi se refiere a Iwayagawachi en Arita-cho. En los últimos años, la arcilla blanca se llama piedra de cerámica Izumiyama, y la arcilla de la montaña se llama arcilla Shirakawa (o piedra de cerámica).

- Izumiyama: 60%
- Shirakawa: 30%
- Iwaya Sendai: 10%

Parece que los tres sitios mineros principales en Arita-cho fueron Izumiyama, Shirakawa e Iwatanigawauchi. Shirakawa e Iwayagawachi son conocidos como los principales sitios mineros de Arita, incluido Izumiyama, donde hay un campo magnético.

Desaparición y renacimiento de Nigori Te

Los primeros ejemplos de nigorita se pueden ver en la década de 1650. Se dice que la técnica nigori-te se completó durante la era Enpo (1673-1681), casi al mismo tiempo que se estableció el estilo Kakiemon.

Sin embargo, en la década de 1700, cesó la técnica de nigoshite. Originalmente, era difícil preparar el material base para la nigorita, y se dice que hubo muchas distorsiones y roturas debido al encogimiento debido a la mezcla de múltiples piedras de cerámica.

Se decía que el rendimiento (budomari = probabilidad de producir un buen producto) era de alrededor del 30% y era extremadamente difícil obtener un buen producto. Como resultado, no fue rentable y los trabajos de nigori-de dejaron de realizarse gradualmente.

De esta manera, la 12ª generación Kakiemon (1878-1963) revivió el nigoride, que una vez se había extinguido a mediados del período Edo. En 1953 logró reconstruir a su hijo Jusandai y Nigori Te.

Alrededor de la época de la decimotercera generación, se estableció la Sociedad de Preservación de Tecnología Cerámica Kakiemon (1971). En el mismo año, fue certificado como grupo de preservación del importante bien cultural intangible "Kakiemon (Nuroshite)".

A diferencia de otras técnicas que se basan en herramientas y colores, la clave de la técnica nigori-te es la preparación del material base, que se puede decir que es un secreto. La adquisición de materias primas puede resultar difícil a largo plazo. Además, las condiciones de cocción son severas y el rendimiento de las obras es bajo.

Contrariamente a la rigurosidad de estos requisitos, el tono del color es suave y hay una dignidad propia de la nigorita. El color blanco lechoso de la superficie es una rara belleza que solo se puede lograr después de superar las estrictas condiciones de cocción.

Celadón

Celadón se refiere tanto a un color de esmalte como a un tipo de cerámica propio de China (en chino: qingci 青瓷, literalmente «porcelana verde») y en el Extremo Oriente.

Las cerámicas celadón de Corea del período Goryeo (918-1392) utilizaban este esmalte translúcido verde o azul-gris. Hay, sin embargo, celadón primitivo en China, donde se inventó el proceso en la región de Yue, en la cuenca del río Yangtsé. El celadón es muy popular en Asia, ya que permite obtener el color del jade, la piedra sagrada.

Historia

El celadón fue inventado por los alfareros chinos de la región de Yue en el siglo II, pero ya en torno al 1250 a. C., las cocciones de algunos alfareros chinos pudieron llegar a 1200 °C. Esta temperatura permite obtener un material vítreo, cuando las cenizas calientes de madera o de vegetales (paja de arroz) caen sobre las superficies de las piezas, dejando una capa impermeable, transparente y brillante. Son estas cualidades, junto con el perfeccionamiento del torno, que se había hecho más rápido y la selección de las materias, las que metódicamente explotadas por los ingeniosos artesanos chinos, permitió poco a poco obtener colores que variaban desde el marrón al amarillo verdoso.

Orígenes

Desde el siglo XI a. C. se fabrican jarras y vasijas, cuyos diseños están cercanos a los bronces rituales para acompañar a los muertos en sus tumbas. Estas arcillas arcaicas de color ligeramente ocre, muestran numerosas rayas vitrificadas. Esta novedosa técnica se perfeccionó por los artesanos de la provincia de Zhejiang.

En varias ocasiones, el recubrimiento fue creado con la ceniza de la madera seca, o con una mezcla de arcilla y ceniza húmeda rociada a través de un tamiz. Más tarde, una mezcla de cenizas y de arcilla líquida se extendía con la ayuda de un pincel. La experiencia de los alfareros les permitió darse cuenta de que los hornos alargados eran los más efectivos. Construidos en una colina, con ladrillos de arcilla refractaria, recibieron el nombre de «horno dragón».

Vasija con el primitivo color ocre, encontrada en la provincia de Zhejiang, para las «residencias de las almas de los muertos»

En el siglo VIII, el recubrimiento era perfecto, y los alfareros de Yue eran particularmente conocidos por su producción de cuencos para té, cuyos colores coincidían con los de la bebida favorita de los intelectuales chinos, quienes los compararon con «nubes verdes capturadas en un torbellino de hielo». Gracias a estos personajes intelectuales, su producción penetró en la corte imperial.

La porcelana coreana de celadón, aparece en el siglo X, cerca de Inchon. Desde el año 1000, gracias a la influencia de China y a una larga investigación, la porcelana coreana alcanzó un alto grado de sofisticación. Sus colores azulados la

distinguen del celadón chino. Las otras producciones cerámicas van decayendo y esta técnica prevalece sobre todas las demás.

La edad de oro del celadón

Celadón de Corea

En el 1050, la técnica de fabricación llegó a su perfección y permitió producir grandes series de objetos de formas puras y con un esmalte profundo y libre de craquelados. Las decoraciones estaban incisas en la arcilla y eran abstractas (arabescos), también utilizaban motivos florales o de animales (fénix), lo que refleja la influencia de los Kitán.

Bol de celadón diseñado con un dragón, perteneciente a la época de la dinastía Yuan(1279-1368)

La edad de oro del celadón se extendió del siglo XI hasta el siglo XIV en China durante la dinastía Song y Yuan. Las piezas se fabricaron más para el disfrute de su contemplación que para su utilización, el color era desde el verde pálido hasta el plateado, casi transparente. Los artesanos chinos reprodujeron los bronces antiguos, por lo que abandonaron el color ocre por un verde cremoso que magnifica sus obras maestras, es el famoso color ahora asociado con el nombre celadón.

En el año 1150, aparece el celadón con incrustaciones. Esta técnica inventada en Corea permite decorar jarrones con nuevos motivos realistas; nubes o grullas; los pequeños objetos (cajas de frascos de perfume o para ungüentos) están decorados con flores. El celadón es cada vez más utilizado, y los palacios reales se cubren de azulejos celadón. Los celadón rojos se inventaron en ese momento y fueron los más populares en China. Influidos por sus compañeros ceramistas chinos, los coreanos llegaron a un punto culminante en su arte. Tanto es así, que las importaciones de cerámica china cesaron por completo en esta época.

La técnica de decoración, hacia el siglo XII, comenzó a declinar con las invasiones de los mongoles (después de 1231). A finales del siglo XIII, los motivos de ornamentación se vuelven menos variados y más bastos. Poco a poco, los ceramistas coreanos olvidan las técnicas de fabricación del celadón. El celadón azul-verdoso no se produjo desde el siglo XIV al XX.

Durante la dinastía Joseon los alfareros aún produjeron el celadón, pero no son tan brillantes y de color azul o gris, están realizados sin brillo y azul-verdoso, y los motivos decorativos fueron pobres e incluso austeros, a veces, simplemente aplicados con la ayuda de un sello.

La cerámica tailandesa tiene su propia tradición de producción de celadón. La cerámica medieval tailandesa estuvo inicialmente influenciada por el celadón chino, pero luego desarrollaron su propia técnica y estilo. Uno de los hornos más famosos durante el reino de Sujotai estaba en S(r)i Satchanalai, alrededor de los distritos de Si

Satchanalai y Sawanjalok en la provincia de Sujotai, en el centro-norte de Tailandia. La producción comenzó en el siglo XIII y continuó hasta el siglo XVI. Artísticamente, alcanzó su cúspide en el siglo XIV.

El celadón japonés

La pronunciación japonesa de los caracteres chinos para greenware es *seiji* (青磁). Fue introducido durante la dinastía Song (960-1270) desde China y vía Corea. A pesar de que podría decirse que Japón tiene los estilos más diversos de arte cerámico en la era moderna, los alfareros evitaron en su mayoría la cerámica verde debido a la alta tasa de pérdida de hasta el 80%. La caolinita, el material cerámico generalmente utilizado para la producción de porcelana, tampoco existe en grandes cantidades como en China. Una de las fuentes de caolín en Japón es de Amakusa en Kyushu. Sin embargo, surgieron varios artistas cuyas obras recibieron elogios de la crítica en cuanto a la calidad y el color de los esmaltes logrados, así como más tarde en la innovación del diseño moderno.

Tres piezas originarias de China han sido registradas por el gobierno como tesoros nacionales. Son dos floreros del horno de Longquan que datan de la dinastía Song del sur en el siglo XIII, y un florero con manchas marrones de hierro también del horno de Longquan que data de la dinastía Yuan en el siglo XIII-XIV.

La producción al estilo de Longquan se centró en Arita, Saga y en el Dominio de Saga bajo los señores del clan Nabeshima. Greenware también se cierra entrelazado con porcelana blanca *hakuji* (白磁). El esmalte con una mezcla de sutiles gradaciones de color de un blanco azulado helado se llama *porcelana seihakuji* (青白磁). En chino, este tipo de esmalte se conoce como cerámica Qingbai. La historia de Qingbai se remonta a la dinastía Song. Está horneado con bizcocho y pintado con un esmalte que contiene pequeñas cantidades de hierro. Esto se vuelve de un color azulado cuando se dispara de nuevo. Los artistas y clientes japoneses tienden a preferir el esmalte blanco azulado *seihakuji* sobre el esmalte completamente verde.

Las piezas que se producen son normalmente cuencos de té o arroz, tazas de *sake*, jarrones y platos, y jarras de agua *mizusashi* para la ceremonia del té, incensarios y cajas. Sin embargo, algunos ceramistas posmodernos también se han expandido al área de la escultura y el arte abstracto.

Los artistas de la era Showa temprana son Itaya Hazan (1872–1963), Tomimoto Kenkichi (1886–1963), Kato Hajme (1900–1968), Tsukamoto Kaiji (塚本快示) (1912–1990) y Okabe Mineo (1919 – 1990), que se especializó en la cerámica Guan con su vidriado craquelado. Tsukamoto Kaiji fue nominado Tesoro Nacional Vivo en 1983 por sus trabajos en *seihakuji*. Los artistas de mediados a finales de la era Showa fueron Shimizu Uichi (¿1926–?), quien también se especializó en esmalte craquelado, Suzuki Osamu (1926–2001), Miura Koheiji (1933–?), Suzuki Sansei (n. 1936), Fukami Sueharu (n. 1947) y Takenaka Ko (n. 1941). Durante la era Heisei, los artistas son Masamichi Yoshikawa (n. 1946), Kawase Shinobu (n. 1950), Minegishi Seiko (n. 1952), Kubota Atsuko (n. 1953), Yagi Akira (n. 1955) y Kato Tsubusa (加藤委) (n. 1962).

Artistas como Fukami Sueharu, Masamichi Yoshikawa y Kato Tsubusa también producen piezas abstractas, y sus obras forman parte de varias colecciones de museos nacionales e internacionales. Kato Tsubusa trabaja con caolín de Nueva Zelanda.

Seto-guro

El seto-guro es un tipo de cerámica vidriada que se cocía en Mino durante el período Azuchi-Momoyama. En documentos antiguos, se describe como "tazones de té negro de Seto", pero en ese momento, Seto y Mino se llamaban "Seto" sin distinguir entre ellos.

Se caracteriza por su color negro, y se dice que solo se fabricaban tazones de té en el período Momoyama. El vidriado es un vidriado de hierro que contiene hierro. Basado en la coloración negra, el contenido de hierro del vidriado de hierro se estima en alrededor del 10%. La técnica de sacarlo del horno mientras se cuece a alta temperatura y enfriarlo rápidamente se denomina 'ennegrecimiento'.

Seto forma de vaso negro

Las formas varían desde pulcramente cilíndricas hasta llantas con movimiento. Las ondulaciones graduales del borde también se denominan "caminos de montaña" o "cinco montañas". Esta expresión se usa cuando la boca de la obra

tiene desniveles, por ejemplo, esta especie de "camino de montaña" se puede ver en los tazones de té Shino/Oribe y Raku.

Un ejemplo de un "camino de montaña". Hay ondulaciones como un camino de montaña en el borde de la boca

Entre Seto-guro, Oribe-guro tiene una forma de vasija extremadamente distorsionada, y Kuro-oribe se basa en el negro, pero tiene ventanas blancas en algunas partes y está pintado. Se distinguen del color negro de estos Oribe, también utiliza la técnica del hierro vidriado y cajón negro.

Mirando las colinas de Setoguro, que se dice que son del período Momoyama, podemos ver muchas obras en la etapa inicial donde se vidriaron las laderas de las colinas, y luego hubo muchas obras que fueron vidriadas hasta la cintura y expuesto al suelo (Tsuchimise: sin esmalte). En todo caso, es requisito que el cerro se encuentre en estado de rocío.

La mayoría de los primeros modelos fueron tallados en un torno de alfarero, pero los trabajos posteriores también tienen un "tsukekodai" que se adjunta al cuerpo principal más tarde. Dado que el pedestal se puede adaptar, la forma de cada obra es muy diferente y única.

El vidriado alrededor de la base no solo es poligonal, sino también anguloso, redondeado, combinado y en forma de abanico. Los cerros son generalmente bajos, y se puede decir que muchas de las arcillas están cocidas a un color blanquecino.

Acerca del cajón negro

El tazón de té se saca cuando está alrededor de los 1200 ℃, una zona de alta temperatura donde se derrite el esmalte de hierro. Cuando éste se sumerge en agua y se enfría rápidamente, el hierro contenido en el vidriado se vuelve negro. Esto se llama kashida black, y es una técnica utilizada para black raku, oribe black, black oribe, etc., además del seto black.

Si se enfría lentamente en el horno sin sacarlo, el color del esmalte de hierro cambiará de marrón a marrón. Oribe negro/negro Oribe negro a veces tiene marrón o marrón mezclado con el color negro. Creemos que esto se debe al lento enfriamiento en el horno sin enfriamiento rápido. Si piensa en las características del cajón negro, creo que tendrá una comprensión más profunda de qué ver y entender sobre las obras negras de Oribe, Kokuraku y Seto-guro moderno.

Si el esmalte de hierro se enfría rápidamente, el color negro será brillante y los cambios bruscos de temperatura provocarán muchas grietas en la superficie del recipiente. Una de las características del vidriado Seto-guro es el color negro brillante y la fina penetración que recorre la superficie de la vasija.

Para resumir la técnica de Setoguro, la arcilla es arcilla blanca y la arcilla es negra con esmalte de hierro y cajón negro. Algunos tienen un camino de montaña en el borde y otros tienen un cuerpo biselado con una espátula.

Se caracteriza por una base baja y suelo expuesto, y las obras de Toyozo Arakawa y Kozo Kato son obras representativas de artistas contemporáneos.

Tenmoku

Tenmoku (天目, también deletreado "temmoku" y "temoku") es un tipo de cerámica y porcelana japonesa que se origina al imitar la cerámica Jian de gres chino (建盏) de la dinastía Song del sur (1127-1279), ejemplos originales de los cuales también se llaman tenmoku en Japón.

Las formas son simples y audaces, siendo los tazones de té los más típicos. El énfasis está en el esmalte de cerámica, donde se pueden producir una serie de efectos distintos, algunos de los cuales incluyen un elemento de aleatoriedad que tiene un atractivo filosófico para los japoneses. Los maestros del té que desarrollaron la ceremonia japonesa del té promovieron la estética subyacente a la cerámica tenmoku.

Historia

Tenmoku toma su nombre del templo de la montaña Tianmu (天目 mandarín: tiān mù ; japonés: ten moku; inglés: Heaven's Eye) en China, donde se usaban cuencos vidriados de hierro para el té. El estilo se hizo muy popular durante la dinastía Song. En chino se llama Jian Zhan (建盏), que significa "taza de Jian".

Tazón de cerámica Tenmoku *Ofuke* blanco, gres mediano con glaseado de ceniza de paja de arroz, entre 1700 y 1850, período Edo

Según las crónicas de 1406, el emperador Yongle (1360-1424) de la dinastía Ming envió diez cuencos de cerámica Jian al shōgun Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), que gobernó durante el período Muromachi. Varios monjes japoneses que viajaron a monasterios en China también trajeron piezas a casa. A medida que se valoraron para las ceremonias del té, se importaron más piezas de China, donde se convirtieron en bienes muy preciados. Tres de estos navíos de la dinastía Song del sur son tan apreciados que fueron incluidos por el gobierno en la lista de Tesoros Nacionales de Japón.

El estilo también se produjo finalmente en Japón, donde perdura hasta el día de hoy. El término japonés reemplazó gradualmente al chino original para artículos generales del tipo. De particular renombre fueron los hornos que producían tenmoku son artículos de Seto.

El esmalte todavía se produce en Japón entre un círculo muy pequeño de artistas, uno de los cuales es Kamada Kōji (鎌田幸二). Otros son Nagae Sōkichi (長江惣吉), Hayashi Kyōsuke (林恭助), y Oketani Yasushi (桶谷寧). En la década de 1990, el renovado interés en la cerámica Jian en China significa que maestros como Xiong Zhonggui en el pueblo de Shuiji en Fujian han podido reiniciar la producción de Jian Zhan utilizando las materias primas originales.

Características

Está hecho de feldespato, piedra caliza y óxido de hierro. Cuanto más rápido se enfríe una pieza, más negro será el esmalte.

Los Tenmoku son conocidos por su variabilidad. Durante su calentamiento y enfriamiento, varios factores influyen en la formación de cristales de hierro dentro del vidriado. Un largo proceso de cocción y un cuerpo de arcilla que también está fuertemente coloreado con hierro aumentan la oportunidad de que el hierro de la arcilla se incorpore al vidriado. Mientras el vidriado está fundido, el hierro puede migrar dentro del vidriado para formar cristales en la superficie, como en el vidriado de "mancha de aceite", o permanecer en una solución más profunda dentro del vidriado para obtener un color rico y brillante. Las manchas de aceite son más comunes en una cocción de oxidación.

Un tiempo de enfriamiento más largo permite la máxima cantidad de cristales en la superficie. Los alfareros pueden "disparar" un horno para ayudar a lograr este efecto. Durante una cocción normal, el horno se lleva lentamente a una temperatura máxima agregando combustible, luego se detiene el suministro de combustible y se permite que el horno se enfríe lentamente al perder calor en el aire que lo rodea. Para encender un horno, el alfarero continúa agregando una cantidad limitada de combustible después de alcanzar la temperatura máxima para ralentizar el proceso de enfriamiento y mantener los esmaltes fundidos el mayor tiempo posible.

Tazón chawan contemporáneo con glaseado *tenmoku marrón*

Copa de sake contemporánea con glaseado azul *tenmoku*, de Kamada Kōji

Los esmaltes Tenmoku pueden variar en color desde ciruela oscura (caqui) hasta amarillo, marrón y negro.

Los dos tipos más comunes de esmalte son:

- Youhen
- Yuteki

<u>Tetsuyū-tōki</u>

El vidriado de hierro es un vidriado anterior al Tenmoku, que contiene óxido de hierro. Como ejemplo familiar, el óxido de hierro es fácil de entender como "óxido" que se produce en el hierro. El vidriado de hierro es básicamente una mezcla de ceniza vegetal y óxido de hierro como agente colorante.

En un sentido amplio, significa “todos” los vidriados que contienen óxido de hierro, por lo que incluye, por ejemplo, el vidriado raku negro, que se basa en el vidriado de plomo (enyu: vidriado de baja temperatura) y contiene hierro de la piedra de Kamogawa. Sin embargo, en general, corresponde al "esmalte de alta temperatura", que es un esmalte de ceniza al que se le añade un compuesto de hierro como colorante.

Se sabe que estos materiales contienen óxido de hierro:

- Loess: Suelo amarillento, depósitos de grano fino. Contiene mucho dióxido de silicio (alrededor del 60%), óxido de aluminio, óxido de calcio y alrededor del 5% de óxido de hierro y materia orgánica.
- Oniita: un tipo de mineral de hierro que se encuentra en las regiones de Seto y Mino, utilizado originalmente en Shino y Oribe. El material excavado es generalmente marrón y con forma de placa. Debido a que la masa tiene muchas protuberancias, debe haber parecido el garrote de hierro de un ogro para la persona que lo encontró. Parece que fue nombrado tablero demonio a partir de ahí. Se puede decir que es un material típico de pintura de hierro.
- Kurohama: Está contenido en rocas como el granito, y es arena de hierro que queda después de que las rocas se desgastan. Es de color marrón oscuro y está formado por magnetita e ilmenita.
- Bengara: Un pigmento cuyo principal componente es el óxido de hierro. Es un material que es familiar en Japón, y también se llama benigara y se utiliza para diversos fines. Por cierto, se le dio este nombre porque se produce en la región de Bengala en la India.

- Mizuuchi: Arcilla amarilla que contiene hidróxido de hierro. Cuando fluye agua que contiene hierro, el hierro se deposita en forma de grumos amarillos durante un largo período de tiempo. Debido a que se usa, también se le llama mizutare o mizuochi.
- Si pinta con óxido de hierro de esta manera, será "pintura de hierro", pero si agrega óxido de hierro al esmalte de ceniza, será un "esmalte de hierro" general. El desarrollo del color varía según el contenido de óxido de hierro. Cuanto más claro es el hierro, más amarillo se vuelve.

Cuando la concentración de óxido de hierro aumenta aún más, el óxido de hierro no se puede derretir completamente en el vidriado y se convierte en cristales marrones y rezuma en la superficie del vidriado negro. Por ejemplo, las pinturas de hierro negro con chorros de hierro marrón y los esmaltes de caqui que tienen un color marrón pardusco debido a una capa de óxido de hierro saturado son ejemplos de este tipo.

Por lo tanto, si se desea usar esmalte de hierro para producir un solo color negro, si el óxido de hierro es demasiado espeso, se mezclará con marrón pardusco.

Contenido de óxido de hierro y desarrollo de color (cocción de oxidación)

Contenido	Color	Comentarios
alrededor de 1%	de color amarillo pálido	Esmalte amarillo, etc. Por ejemplo, el color amarillo claro de Kizeto se debe al contenido de hierro del ocre.
3～5%	amarillo a marrón	Ameyu, que está cerca del glaseado de trigo sarraceno marrón y amarillo, etc.
8～10%	marrón oscuro a negro	Esmalte negro y esmalte Tenmoku. Por ejemplo, en Setoguro y Kuroraku, el hierro se vuelve negro debido al rápido enfriamiento después de la cocción.
12～15%	marrón oscuro (color caqui)	Glaseado de caqui, etc. El glaseado de caqui se caracteriza por su color marrón astringente y es un glaseado de hierro típico junto con el glaseado negro.
15%～	marrón/marrón rojizo	Esmalte de arena de hierro, etc. Sobre la superficie ligeramente rojiza destacan cristales negros.

Por supuesto, el óxido de hierro también está relacionado con el desarrollo del color. Estas obras vidriadas con hierro se denominan colectivamente cerámica vidriada con hierro. Munemaro Ishiguro (1893-1968) es un Tesoro Nacional Vivo de la cerámica vidriada de hierro.

La porcelana japonesa

La porcelana de exportación japonesa incluye una amplia gama de porcelana fabricada y decorada en Japón principalmente para exportar a Europa y luego a América del Norte, con cantidades significativas destinadas a los mercados del sur y sureste de Asia. La producción para la exportación a Occidente se divide casi en su totalidad en dos períodos, primero entre las décadas de 1650 y 1740, y luego el período a partir de la década de 1850.

Los artículos producidos son una mezcla compleja y variada de estilos, basados en la porcelana china, la cerámica y la porcelana japonesa local (muy influenciada por la porcelana coreana), y los estilos y gustos europeos. A menudo, las formas fueron dictadas por los mercados de exportación, pero la decoración era predominantemente de estilo asiático oriental, aunque con bastante frecuencia se desarrolló a partir de imitaciones holandesas de piezas chinas. En el primer período, la gran mayoría de los artículos se producían en el área de Arita, en la antigua provincia de Hizen y están cubiertos por los términos artículos de Arita (o artículos de Hizen), artículos de Imari y Kakiemon, todos los cuales tienen complicaciones en sus significados en inglés.

Jarra de porcelana bajo vidriado azul y blanco Arita ware con tapa de plata holandesa de 1690

En el período posterior, la cerámica Satsuma se producía casi en su totalidad para la exportación, y las fábricas comenzaron a marcar sus productos, siendo Noritake y Nikko Ceramics muy conocidas en Occidente.

Período temprano

Historia del comercio

La porcelana de exportación china hecha para los mercados europeos era un comercio bien desarrollado incluso antes de que comenzara la producción japonesa de porcelana, pero los hornos japoneses pudieron tomar una parte significativa del mercado desde la década de 1640, cuando las guerras de transición entre la dinastía Ming y la dinastía Qing interrumpió la producción de la porcelana Jingdezhen que constituía la mayor parte de la producción en Europa y, de hecho, anteriormente era muy popular en el propio Japón.

Plato con mujer de la corte japonesa y pájaros, cerámica Imari, 1710–1730

La política *Sakoku* de cierre de Japón a los extranjeros, plenamente vigente en 1639, permitió que solo la Compañía Holandesa de las Indias Orientales y los chinos enviaran exportaciones desde Japón, después de 1641, ambos a través de puestos comerciales estrictamente controlados en Nagasaki, los holandeses en Dejima. Luego, los chinos

revendieron cargamentos a otros europeos en China. Los holandeses comenzaron a comprar a pequeña escala en la década de 1650, y en 1656 ordenaron 4149 piezas. Pero en 1659 se ordenaron 64.866 piezas, comenzando el comercio a gran escala que continuaría durante casi un siglo; en años posteriores, los pedidos se hacían a menudo en piezas de seis cifras. Durante el resto del siglo, la mayor parte de la porcelana japonesa se fabricó para la exportación. Los holandeses también enviaron a Japón las grandes cantidades de cobalto necesarias para el color azul bajo vidriado. Además de Europa, los holandeses desembarcaron cantidades significativas en India, Persia y el sudeste asiático. Este comercio parece haber sido precedido por las exportaciones de productos de celadón de Arita al sureste de Asia, donde aparecen la mayoría de los ejemplares supervivientes.

El enorme pedido realizado en 1659 abrumó a los hornos de Arita y tardó dos años en cumplirse, con la ayuda de otros hornos y la construcción de muchos hornos nuevos más grandes en Arita, como ha revelado la arqueología. Después de algunos años, parece haber alrededor de doce hornos alrededor de Arita que producían artículos de exportación, y solo uno o dos producían para el mercado interno.

Los cargamentos holandeses que llegaron a Europa (en lugar de venderse en el camino de regreso, en India, por ejemplo) se vendieron en una subasta en Amsterdam. Las compras chinas de porcelana se vendieron en puertos chinos, en gran parte a otras empresas comerciales europeas. Las mercancías que llegaban a los países europeos diferían considerablemente, probablemente debido a las elecciones de los exportadores iniciales. Kakiemon es mucho más común en antiguas colecciones europeas fuera de Holanda (Inglaterra, Francia y Alemania), probablemente porque los chinos lo apreciaban. La vajilla "Kenjo-Imari" de alta calidad se encuentra más en Alemania que en otros lugares.

Por lo general, la porcelana japonesa alcanzaba precios más altos en Europa que los productos chinos, y no fue sino hasta el siglo XVIII que las fábricas en Europa comenzaron a producir su propia porcelana, por lo que el comercio era muy rentable para los holandeses y otros que traían los productos a Europa, así como los productores japoneses, que eran menos eficientes que los chinos y cobraban más. Pero en la década de 1720, los artículos chinos se volvieron más atractivos para Europa, tanto en términos de precio como de calidad, y las exportaciones japonesas disminuyeron, casi cesando en la década de 1740, momento en el que la producción de porcelana europea estaba aumentando rápidamente. El comercio ya se había reducido a partir de la década de 1680, cuando los holandeses se ocuparon de las guerras en Europa, y los hornos chinos volvieron a alcanzar su máxima productividad.

Mercancías y estilos

Generalmente las formas seguían las necesidades europeas, siguiendo modelos proporcionados por los holandeses; Los platos grandes y planos también se adaptaban a los requisitos gastronómicos del Medio Oriente y el sudeste asiático. Los holandeses también proporcionaron modelos para los estilos chinos de decoración que querían, pero aparentemente estos fueron copiados en madera de originales chinos por talladores holandeses, lo que explica la tosquedad de algunos esfuerzos japoneses en la imaginería china. El gobierno japonés prohibió la importación de cerámica extranjera en 1668, aunque parece que algunas piezas posteriores llegaron a Japón; antes de eso, los señores japoneses habían pedido ejemplos de Delftware. Una forma de artículos de exportación que rara vez se producían en Japón, a diferencia de China, eran los artículos de armadura, al menos en parte debido a la dificultad durante el "reclusión" de Japón de llevar los diseños de Europa a los decoradores japoneses. Hubo algunas excepciones alrededor de 1700.

En los artículos azules y blancos, inicialmente, se imitó el estilo algo tosco de la porcelana de exportación china conocida como artículos Kraak para formas "abiertas" como platos y platos. Esto parece haber sido diseñado originalmente por los chinos para los mercados islámicos del sudeste asiático, pero se hizo popular entre los europeos. Las formas "cerradas", como jarrones y botellas, imitaban los "artículos de transición" chinos, que se habían exportado mucho a Japón desde la década de 1620 en adelante; Los productos japoneses en el estilo datan principalmente de 1660-1680. Estos fueron pintados libremente con escenas en azul vidriado.

Los artículos de Arita con decoración sobre vidriado (esmaltes) en una gama más amplia de colores se denominan tradicionalmente artículos de Imari como un grupo amplio, aunque a menudo se fabricaban en los mismos hornos alrededor de Arita que los artículos azules bajo vidriado. Imari era simplemente el puerto local desde donde se enviaban a los holandeses y chinos en Nagasaki, y no en sí mismo un centro de producción. Un grupo grande está decorado en azul vidriado, al que se le agrega un vidriado rojo y dorado, con negro para los contornos y, a veces,

otros colores. El colorido es rico y tiende a cubrir la mayor parte del plato, con muchos diseños a base de plantas. Esto contrasta con el Kakiemon estilo, con un cuerpo blanco muy puro y una decoración sobre vidriado escasa pero muy brillante en un estilo ampliamente chino, de pájaros y animales, escenas de figuras y decoración a base de plantas. Algunas mercancías de Imari también dejaron caer el azul vidriado.

Botella con monograma occidental, 1690–1710

El último de los grupos principales es la cerámica Ko-Kutani, una colección compleja de artículos definida principalmente por sus paletas de colores sobreesmaltados y un tono generalmente bastante oscuro, así como una tendencia a reflejar influencias tradicionales japonesas en lugar de chinas en su decoración. A pesar de que Kutani es un lugar, parece que se hicieron pocos o ninguno allí, y muchos se hicieron alrededor de Arita.

Período posterior

Hubo un resurgimiento considerable después de que los Tratados Ansei de la década de 1850 reabrieran el comercio general con Japón. En particular, el pabellón japonés en la Exposición Universal de París de 1867 tuvo un gran efecto en el público europeo, presentando artículos de Satsuma (entonces todavía de barro) y otras cerámicas bastante más en el gusto de los nativos japoneses que los artículos de exportación anteriores. Este fue el comienzo del gusto del japonismo que tuvo una fuerte influencia durante el resto del siglo. La cerámica y la porcelana japonesas continuaron desarrollándose, o en muchos casos conservaron sus estilos tradicionales, durante el período de exportaciones mínimas, y el desarrollo anterior de las mercancías que encontraron rápidamente nuevos mercados de exportación a menudo no está claro.

Cuenco de popurrí con tapa (uno de un par), porcelana de finales del siglo XVII, monturas francesas de ormolu c. 1745-1750

Jarra de cerámica Arita con monturas de Oriente Medio, 1660-1680

Los productos de Imari continuaron desarrollándose para el mercado interno y una vez más se volvieron muy populares en Europa y ahora en América. La calidad de las versiones del siglo XIX varía enormemente, desde las muy toscamente pintadas hasta las piezas extremadamente finas de las mejores fábricas. La cerámica Satsuma había comenzado como loza decorada y no se exportaba significativamente en el período inicial. Pero se mostró en París, y el señor feudal local tenía conexiones políticas en Occidente, y se convirtió en la mercancía de exportación más exitosa, habiéndose convertido en su mayoría en un cuerpo de porcelana. Las mercancías de finales del siglo XIX estaban muy decoradas, de calidad variable y fueron muy criticadas por motivos estéticos en ese momento y posteriormente. Los artículos de Kutani también tuvieron una historia complicada, y en este período se producía tanto en porcelana como en loza para la exportación. La cerámica Hirado, en una porcelana blanca muy fina, había

sido un desarrollo de la brecha entre los períodos de exportación, y se usaba mucho para figuras pequeñas y formas complicadas, a menudo con calados, a los que se adaptaba el material fino.

Los fabricantes de porcelana japonesa se extralimitaron, y en la década de 1880 hubo una especie de reacción exagerada, y la porcelana japonesa adquirió una reputación de mala calidad, y los precios y la demanda cayeron. Los productos baratos podían venderse, pero los productos de mejor calidad sufrían, aunque pequeñas cantidades de productos de la más alta calidad encontraron mercado. Esta situación continuó en gran medida hasta la Segunda Guerra Mundial. En el período de posguerra, la mayoría de las exportaciones japonesas ahora tenían estilos occidentales modernos según la interpretación de las empresas japonesas más grandes.

Distinción de productos nacionales y de exportación

Por lo general, aunque no siempre, es posible que un experto sepa del objeto mismo si se fabricó para el mercado interno o para la exportación. Algunas formas son ciertamente europeas, incluidos los cuencos de afeitar con un corte en forma de media luna para el cuello, cafeteras y otras formas basadas en formas de platería europeas, "botellas de boticario", botellas en imitación de formas de vidrio europeas, y otros. Algunas piezas se enviaron a Europa como "espacios en blanco" simples, y allí se les dio una decoración sobre vidriado, generalmente en Holanda, o se les colocaron monturas de metal en Europa; estos pueden incluso estar fechados, lo que es especialmente útil para los historiadores A muchas jarras de exportación se les hicieron agujeros en la parte superior del cuello para facilitar los montajes, pero nunca se montaron.

La forma europea de un cuenco de afeitar de barbero, con un gallo copulando, alrededor de 1700

Otras piezas llevan iniciales o inscripciones, especialmente el monograma "VOC" (para *Vereenigde Oostindische Compagnie*) de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales. Algunas piezas pueden documentarse hasta el período en antiguas colecciones europeas, como un elefante Kakiemon registrado en Burghley House en Inglaterra en 1688, y todavía allí. Aunque esto se vuelve cada vez menos útil, piezas de época temprana que tienen una procedencia que se remontan a un siglo o más, especialmente de lugares en la India, el sudeste de Asia o el Medio Oriente, es probable que hayan sido exportados a esa área después de la producción. Algunas formas se hicieron especialmente para mercados de exportación no europeos; el mundo islámico quería fuentes grandes para los platos a base de arroz que se servían en comunidad, y el *kendi* (o "gárgola") es un tipo distintivo de recipiente para beber o servir del sudeste asiático con dos aberturas, una en la parte superior del cuello y la otra en la parte inferior, en el cuerpo, con una protuberancia redondeada. Algunas piezas tienen antiguas monturas de metal de Oriente Medio.

Placa de cerámica del siglo XVIII; mucho menos común que de China

Gran jarrón elegante de un tipo solo hecho para exportación, c. 1700; esto una vez perteneció al rey de Suecia

La decoración pintada de las piezas también da fuertes indicios del destino previsto, ya sea copiando estilos europeos, o usando un estilo que atraía al gusto japonés, pero que se suponía que no atraía a los europeos. Pero las interpretaciones de los estilos chinos podrían estar destinadas a cualquier mercado, aunque generalmente la calidad de la pintura es mejor en artículos domésticos. En el período posterior, gran parte de la producción para la exportación se hizo y pintó de manera deficiente y excesivamente elaborada.

A continuación, al igual que hemos hecho con la cerámica, vamos a detallar algunos tipos de porcelana japonesa:

Arita

Arita ware (有田焼, *Arita-yaki*) es un término amplio para la porcelana japonesa fabricada en el área alrededor de la ciudad de Arita, en la antigua provincia de Hizen, al noroeste de la isla de Kyūshū. También se conoce como cerámica Hizen (肥前焼, *Hizen-yaki*) por el área más amplia de la provincia. Esta fue el área donde se fabricó la gran mayoría de la porcelana japonesa temprana, especialmente la porcelana de exportación japonesa.

En el uso en español, "los artículos Arita" se usaba tradicionalmente para los artículos de exportación en porcelana azul y blanca, en su mayoría copiando estilos chinos. Las mercancías con colores overglaze añadidos se llamaron cerámica Imari o (un subgrupo) Kakiemon. Ahora se reconoce que los mismos hornos a menudo fabricaban más de uno de estos tipos, y "cerámica Arita" se usa más a menudo como término para todos ellos de colores brillantes es otro tipo que ahora se reconoce que proviene de los alrededores de Arita, así como del mismo Kutani, y el "tipo Kutani" se usa como una descripción estilística.

Plato de Arita Sarayama con diseño de ciruela y cerca de esmalte policromado sobre vidriado, 1700-1730

Historia

Según la tradición, el alfarero coreano Yi Sam-pyeong (m. 1655), o *Kanagae Sanbee* (金ケ江三兵衛), a menudo se considera el padre de la porcelana Arita. Sin embargo, esta narración es cuestionada por muchos historiadores. Es honrado en el Santuario de Sueyama como el fundador.

La primera porcelana hecha en Japón siguió al descubrimiento de la arcilla de porcelana cerca de Arita a fines del siglo XVI. Se abrieron varios hornos en la zona y se fabricó una variedad considerable de estilos, la porcelana de exportación japonesa destinada a Europa a menudo usaba formas occidentales y decoración china. Los primeros artículos usaban una decoración azul bajo vidriado, pero a mediados del siglo XVII Arita estaba a la vanguardia cuando Japón desarrolló una decoración "esmaltada" sobre vidriado en una gama de colores brillantes.

Entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, se exportaron ampliamente a Europa, viajando inicialmente desde el puerto de Arita en Imari, Saga hasta el puesto avanzado de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales en Nagasaki. El tipo llamado *kin-rande* era especialmente popular y, por lo tanto, se conoce en Occidente también como cerámica Imari (伊万里焼, *Imari-yaki*). Esto generalmente está decorado en azul vidriado, luego con rojo, dorado, negro para los contornos y, a veces, otros colores, agregados en la vidriada. En los diseños florales más característicos la mayor parte de la superficie está coloreada, con "una tendencia a la sobredecoración que conduce a la quisquillosidad". El estilo tuvo tanto éxito que los productores chinos y europeos comenzaron a copiarlo.

La cerámica de Nabeshima era un producto de Arita, con una decoración vidriada de muy alta calidad, producida para los Señores de Nabeshima del Dominio de Saga desde finales del siglo XVII hasta el XIX, y la primera mitad del

siglo XVIII se considera el mejor período. Nunca se exportó en ese momento. Kakiemon es un término que genera más confusión, ya que es el nombre de una familia, uno o más hornos y un estilo de vidriado de colores brillantes que imita ampliamente a los productos chinos. El estilo se originó en la familia, cuyos hornos fueron los principales productores, pero otros hornos también lo hicieron, y los hornos Kakiemon hicieron otros estilos. También fue ampliamente imitado en Europa y, a veces, en China.

Quemador de incienso de cerámica Arita (*kōro*) con escenas domésticas, finales del período Edo/principios de la era Meiji, siglo XIX.

La evidencia de la excavación moderna de los hornos muestra que gran parte de la cerámica de Kutani, supuestamente de la isla de Honshu, de hecho se hizo alrededor de Arita. Esto se hizo en gran parte para la exportación a los mercados del sudeste asiático. Los hornos de Arita también producían porcelana blanca *Hakuji*, a menudo imitando el equivalente chino de porcelana Dehua.

Uno de los patrones utilizados es *Karako* (唐子) con la representación de niños chinos jugando.

Hakuji

Hakuji (白磁) es una forma de cerámica y porcelana japonesa, normalmente porcelana blanca, que se originó como una imitación de la porcelana china Dehua. Hoy en día, el término se usa en Japón para referirse a la porcelana blanca simple.

Cuencos y platos hexagonales de porcelana blanca Arita de *Hakuji*, finales del período Edo a principios de la era Meiji, 1840-1870

Siempre es blanco liso sin patrones de colores y a menudo se ve como tazones, teteras, tazas y otros artículos de mesa japoneses. También se usó para figurillas pequeñas, principalmente para figuras religiosas budistas y, a veces, cristianas y figuras de género japonés. Al igual que otras vajillas sencillas, era un uso apropiado para varios tipos de vasijas de uso religioso. Originalmente fue desarrollado para el mercado japonés, pero se convirtió en uno de porcelana de exportación japonesa.

Historia

La porcelana blanca Dehua se conoce tradicionalmente entre los japoneses como *hakugorai* o "Cerámica blanca coreana". Aunque Korai es un término para un antiguo reino coreano, el término también funcionó como un término omnipresente para varios productos de la península coreana.

Esto no quiere decir que históricamente los japoneses ignoraran por completo la existencia de los hornos de la provincia de Fujian y su porcelana, ahora conocida como cerámica Dehua o Blanc de Chine (un término francés para la porcelana blanca china que es de uso común en Occidente).

Los hornos Dehua están ubicados en la provincia de Fujian, frente a la isla de Taiwán, fue tradicionalmente un centro comercial para la economía china con sus numerosos puertos y centros urbanos. La vajilla blanca de Fujian estaba destinada a toda Asia marítima.

Sin embargo, una gran cantidad de estas cerámicas estaban destinadas al mercado japonés antes de las drásticas restricciones comerciales de mediados del siglo XVII. Los artículos eran en gran parte imágenes budistas y utensilios rituales utilizados para el uso del altar familiar. Los artículos asociados con los funerales y los muertos tal vez hayan llevado a un cierto desinterés por estos artículos entre los japoneses de hoy en día, a pesar de un intenso interés en otros aspectos de la cultura y la historia de la cerámica china.

Estatua del horno Dehua de *Kannon* budista utilizada para la veneración cristiana en Japón

Muchos ejemplos de la gran belleza de esta cerámica han llegado a las colecciones del oeste de Japón. Entre las innumerables imágenes budistas destinadas al mercado japonés se encuentran aquellas con túnicas fuertemente estilizadas que muestran una influencia de la escuela de pintura Kano que dominó el Japón Tokugawa. Parece seguro que la vajilla blanca Dehua se hizo teniendo en cuenta el gusto japonés.

Los trípodes de incienso de color blanco liso y los objetos asociados para la observancia ritual y religiosa japonesa y las diosas budistas de la Misericordia con figurillas infantiles que se asemejan mucho a la Virgen y el Niño cristianos están diseñados específicamente para el mercado japonés. Estas figurillas se conocían como Maria Kannon o "Benditas Diosas Vírgenes de la Misericordia" y formaban parte de la cultura "cristiana oculta" de Tokugawa, Japón, que había prohibido estrictamente la religión.

Las estatuas budistas de porcelana blanca se produjeron extensamente en Japón en los hornos de Hirado y en otros lugares. Las dos mercancías se pueden distinguir fácilmente. Las figuras japonesas suelen estar cerradas en la base y se puede ver un pequeño orificio para ventilación. La cerámica Hirado también muestra un tinte ligeramente anaranjado en las áreas sin vidriar.

Set de sake Hakuji diseñado por Masahiro Mori (1977)

A principios de 1600, Lord Nabeshima Naoshige (1537–1619) del Dominio de Saga trajo a varios alfareros coreanos, incluido el alfarero Ri Sampei (Yi Sam Pyong). En 1616, descubrieron una arcilla de piedra blanca superior en una montaña en Arita. Esta arcilla se utilizó para la producción de porcelana blanca japonesa. La producción de *Hakuji* en Arita también continuó durante la era Meiji.

Hakuji todavía se produce hoy en día para varias embarcaciones. Masahiro Mori ha diseñado una serie de artículos *Hakuji* modernos. Otro artista es Seigo Nakamura, que es un artista de cerámica Arita, e Inoue Manji. La empresa minorista Muji presentó su propia línea de artículos para el hogar *Hakuji*, que se produce a partir de piedras Amakusa translúcidas molidas y amasadas en arcilla, utilizando técnicas tradicionales.

Hakuji fue declarado en 1995 por el gobierno como Propiedad Cultural Inmaterial de Japón.

Seihakuji

Otro tipo es *la porcelana seihakuji* (青白磁), donde el esmalte tiene sutiles gradaciones de color de un blanco azulado helado. En chino, este tipo de vidriado se conoce como cerámica Qingbai, que tiene un color más blanco verdoso y, por lo tanto, también se considera una forma de celadón (青磁 seiji). La historia de Qingbai se remonta a la dinastía Song. Está horneado con bizcocho y pintado con un esmalte que contiene pequeñas cantidades de hierro. Esto se vuelve de un color azulado cuando se dispara de nuevo.

Algunos de los artesanos que se especializan en *seihakuji* son Fukami Sueharu, Suzuki Osamu, y Yagi Akira. Kaiji Tsukamoto (塚本快示) (1912-1990) fue nominado Tesoro Nacional Viviente en 1983 por sus trabajos en *Seihakuji*.

Hasami

La cerámica Hasami (波佐見焼, *Hasami-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa tradicionalmente de Hasami, prefectura de Nagasaki. Producida originalmente para la gente común, la porcelana Hasami tiene una historia de 400 años.

En 1599, cuando el alfarero coreano Yi Sam-pyeong fue llevado a Japón por el señor feudal del clan Ōmura, Ōmura Yoshiaki (大村喜前 Ōmura Yoshiaki) después de la invasión japonesa de Corea, los fabricantes en Hatanohara, Furusaraya, Yamanita y Hasami comenzaron la construcción de hornos trepadores y centros alfareros.

La porcelana típica de Hasami usa azul cobalto y celadón bajo vidriado, pero al principio producían gres. Más tarde se encontraron los materiales para la porcelana, por lo que poco a poco se empezó a hacer porcelana. Eventualmente se convirtieron en un producto de especialidad en Omura Domain, donde produjeron la mayor cantidad de porcelana en el país en el último período Edo.

Omura Domain estableció una oficina pública en Sarayama para administrar y esforzarse más en la fabricación de porcelana Hasami. La mayoría de sus productos son para el uso diario, como Kurawanka-wan. Es una de las porcelanas Hasami más conocidas, que es un cuenco fuerte, pesado y sencillo de diseño arabesco para la gente común. La porcelana de Hasami ejerció una fuerte influencia en la cultura gastronómica de la época.

Plato moderno de porcelana Hasami

Las porcelanas de Hasami se producen en el enorme horno trepador y, debido a sus precios económicos, se distribuyen por todo el país y, finalmente, por todo el mundo. Los restos de hornos encontrados por el pueblo nos cuentan los aspectos históricos de la porcelana Hasami.

Los fabricantes tratan hoy de desarrollar nuevas técnicas para elaborar platos cotidianos de calidad manteniendo su tradición cultivada con “piedra y fuego”.

Productos famosos

Cuenco Kurawanka

Porcelana producida en el periodo Edo y decorada con un sencillo diseño de flores. Hasta ese momento, la porcelana tenía una fuerte imagen de ser costosa, como la pintura roja, y era un producto de alta gama para la gente común. Se llamó 'Kurawanka Fune' río Yodogawa, ubicado entre Kioto y Osaka en Hirakata-juku, un lugar donde los comerciantes se acercaban al Sanjukoku-bune en un bote pequeño y vendían comidas mientras cantaban 'Come sake o come mochi'.

Jarra para salsa de soja

Botella compla

Botellas para la exportación de sake y salsa de soja que se fabricaron por primera vez en 1790 y comenzaron a producirse activamente en la década de 1820. Al principio, los comerciantes holandeses usaban las botellas de vino vacías que traían consigo, ya que los barriles de madera no podían retener el sabor. Les pedí que hicieran una tokkuri botella en forma. Está escrito en holandés como "JAPANSCHZOYA" (salsa de soja japonesa) o "JAPANSCHZAKY" (sake japonés) para indicar el contenido. El nombre proviene de la palabra portuguesa comprador, que significa corredor. Tolstoi, la gran figura literaria rusa, lo utilizó como florero en su estudio.

Merienda escolar vajilla de porcelana reforzada

Porcelánico armado utilizado principalmente para hostelería. Fue desarrollado en 1987 como vajilla para el almuerzo en las escuelas primarias y secundarias de la ciudad. Al principio, se llamó "Warenicka" del un dialecto, que significa "difícil de romper", pero se cambió el nombre a "Ropa escolar de tijera" después de algunas mejoras. En 2000, también se desarrolló "Safety One".

Hirado

La cerámica Hirado (平戸焼, *hirado-yaki*) es un tipo de porcelana japonesa que se fabrica principalmente en hornos en Mikawachi, Sasebo, Nagasaki y, por lo tanto, también se la conoce como cerámica Mikawachi (三川内焼, *Mikawachi-yaki*). Se elaboraba en el antiguo Dominio feudal de Hirado, propietario de los hornos, y responsable de establecer y dirigir su producción.

Es conocido principalmente por su *sometsuke* underglaze azul cobalto y porcelana blanca, con una cantidad de azul a menudo baja, mostrando el modelado detallado y el color blanco muy fino de la porcelana. Tiene un grano más fino que la mayoría de las porcelanas japonesas, lo que permite detalles finos y un calado delgado y complicado en las formas. Se utilizó para vajillas, pero se destacó especialmente por las figuras pequeñas y los objetos estructurados, como los quemadores de incienso y los portaescobillas. Se desarrolló abasteciendo el mercado interno japonés en el siglo XVIII, en la brecha entre los dos períodos principales de exportación de porcelana japonesa, y produjo gran parte de la mejor porcelana japonesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Cuando se reanudaron las exportaciones a gran escala, tuvo una buena participación en el comercio.

Historia y características

La familia Hirado *daimyō*, los Matsura, establecieron un pueblo de alfareros coreanos a principios del siglo XVII. Hicieron gres del tipo de cerámica Karatsu. En la siguiente generación, a mediados de la década de 1630, uno de ellos, Sanojō (1610-1694), descubrió en Mikawachi una buena fuente de caolín, necesario para la porcelana. En 1637,

los alfareros se establecieron allí y, al año siguiente, Sanojō fue nombrado administrador principal de la producción local, y para 1650, tres pueblos de alfareros se habían combinado en una sola empresa, que ahora fabricaba porcelana, aunque probablemente todavía no exclusivamente. Al igual que con la cerámica de Nabeshima, los señores de Matsura usaron los hornos para pedir "artículos de presentación" de la más alta calidad para que ellos mismos los usaran y los obsequiaran como regalos políticamente importantes al *shōgun*, al emperador y a otras familias de daimyō. Se registra que el hijo de Sanojō, Imamura Ajibe, fabricó juegos de porcelana para presentarlos al *shōgun* en 1664 y al emperador en 1699. Sin embargo, estos artículos del siglo XVII son similares a algunos Imari contemporáneos, con un tinte grisáceo al cuerpo de porcelana, y muy diferente del estilo que haría famoso a Hirado.

Un desarrollo crucial se produjo en 1712, cuando un alfarero de las aldeas de Hirado descubrió una mejor fuente de caolín en las islas Amakusa frente a la costa. Esto produjo la porcelana blanca y dura superior por la que las mercancías de Hirado se hicieron famosas. En los años posteriores a esto, se contrataron pintores de las escuelas Tosa y Kanō, el primero para temas detallados de plantas y el segundo para temas de animales, figuras y paisajes. Orientaron el estilo de decoración hacia un "vocabulario de diseño japonés" pictórico. La gama de formas también se amplió considerablemente, pasando de ser principalmente recipientes para comida y bebida a incluir una variedad de cajas, equipos para el escritorio del erudito, como portaescobillas, y algunos accesorios para la ropa, como netsuke.

Pisapapeles con crisantemos y flores de ciruelo, vidriado azul y marrón, siglo XIX

Figura Okimono en forma de tigre trepando a una roca, siglo XIX

Jarra de sake de un juego de picnic portátil, década de 1830

Pájaros enjaulados de finales del siglo XIX; una obra maestra de calado

Jarrón de finales del siglo XIX con dragones y olas, bajo vidriado azul y rojo

Un motivo de "niños chinos" (*karako*) persiguiendo mariposas con detalles de paisajes en el fondo se convirtió en una característica distintiva de Hirado. Inicialmente, el número de niños que se mostraban estaba estrictamente

clasificado, con siete representados en piezas para presentar al emperador o *shōgun*, cinco para daimyō y altos funcionarios, y tres para otros. Más tarde aparecieron niños similares modelados como figuras. Comenzaron a aparecer vasijas escultóricas con forma de animales, así como diseños que incluían relieves y pequeñas figurillas de *okimono* que eran puramente decorativas. Estas tendencias existían antes del crecimiento explosivo de las exportaciones que siguió a la reapertura de Japón en la década de 1850, y se llevarían a nuevos extremos en el período posterior.

Gran parte de la vajilla de Hirado eran recipientes para beber té, pero principalmente para beber sencha de manera menos formal en lugar de la ceremonia japonesa del té, donde el tipo de tazón de té (*chawan*) preferido por los maestros del té era típicamente más tradicional, tipos no de porcelana, que tenían más carácter al tacto. Pero la cerámica de Hirado era popular por las jarras de agua que se usaban para contener el agua fría para la ceremonia del té. La forma y el acabado muy finos de la cerámica Hirado se consideraron adecuados para los muchos tipos de piezas pequeñas categorizadas como pertenecientes al "escritorio del erudito", como soportes para pinceles, goteros, pisapapeles y pantallas de escritorio.

Aunque el azul bajo vidriado sobre las vajillas blancas fueron los principales productos después de que se encontrara el mejor caolín en 1712, siempre se utilizaron otros tipos de decoración, ya sea para los detalles o como coloración principal. Estos incluyeron el uso de porcelana de galleta sin esmaltar, un celadón bajo vidriado y otros colores, y esmaltes sobre vidriados. En el siglo XIX, los hornos también imitaban la cerámica de Nabeshima, e incluso la porcelana de Worcester.

Imari

La cerámica Imari (伊万里焼, *Imari-yaki*) es un término occidental para un estilo de cerámica Arita de colores brillantes (有田焼, *Arita-yaki*) Porcelana de exportación japonesa fabricada en el área de Arita, en la antigua provincia de Hizen, noroeste de Kyūshū. Fueron exportados a Europa en grandes cantidades, especialmente entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

Por lo general, la cerámica Imari (en el uso en inglés del término) está decorada en azul vidriado, con rojo, dorado, negro para los contornos y, a veces, otros colores, agregados en vidriado. En los diseños florales más característicos la mayor parte de la superficie está coloreada, con "una tendencia a la sobredecoración que conduce a la quisquillosidad". El estilo tuvo tanto éxito que los productores chinos y europeos comenzaron a copiarlo. A veces, los diferentes estilos de vidriado de Kakiemon y Kutani también se agrupan en Imari.

El nombre deriva del puerto de Imari, Saga, desde donde se enviaban a Nagasaki, donde la Compañía Holandesa de las Indias Orientales y los chinos tenían puestos comerciales. En Occidente, los artículos multicolores o "esmaltados" se conocieron como "artículos Imari", y un grupo diferente kakiemon, mientras que los artículos azules y blancos se denominaron "artículos Arita"; de hecho, los tipos a menudo se producían en los mismos hornos. Hoy en día, el uso de "Imari" como descriptor ha disminuido, y a menudo se les llama artículos Arita (o artículos Hizen, por la antigua provincia). La cerámica Imari se copió tanto en China como en Europa, y se ha producido continuamente hasta el día de hoy.

Jarra de agua "Early Imari", década de 1630

"Imari temprano" (*shoki imari*) es un término tradicional y un tanto confuso que se usa para productos muy diferentes que se fabricaban alrededor de Arita antes de 1650. Las porcelanas son generalmente pequeñas y

escasamente pintadas en azul vidriado para el mercado nacional, pero también hay algunos platos de celadón verde, aparentemente hechos para el mercado del sudeste asiático, en gres porcelánico.

Historia

"Imari" era simplemente el puerto de transbordo de las mercancías de Arita, desde donde iban a los puestos de comercio exterior en Nagasaki. Fueron los hornos de Arita los que formaron el corazón de la industria de la porcelana japonesa.

Los hornos de Arita se instalaron en el siglo XVII, después de que se descubriera el caolín en 1616. Una leyenda popular atribuye el descubrimiento a un alfarero coreano inmigrante, Yi Sam-pyeong (1579–1655), aunque la mayoría de los historiadores consideraron esto dudoso. Después del descubrimiento, algunos hornos comenzaron a producir porcelanas azules y blancas de estilo coreano revisadas, conocidas como Early Imari o "Shoki-Imari".

A mediados del siglo XVII también hubo muchos refugiados chinos en el norte de Kyushu debido a la agitación en China, y se dice que uno de ellos trajo la técnica de coloración del esmalte sobre vidriado a Arita. Así, Shoki-Imari se convirtió en Ko-Kutani, Imari y más tarde Kakiemon, que a veces se toman como un grupo más amplio de productos Imari. Ko-Kutani se produjo alrededor de 1650 tanto para la exportación como para el mercado interno. Artículos de Kutani se caracteriza por los vivos colores verde, azul, morado, amarillo y rojo en audaces diseños de paisajes y naturaleza. Se siguieron produciendo piezas de porcelana azul y blanca que se denominan Ai-Kutani. Ko-Kutani Imari para el mercado de exportación generalmente adoptaba la estructura de diseño chino, como el estilo kraak, mientras que Ai-Kutani para el mercado nacional tenía un diseño muy exclusivo y, en consecuencia, es muy valorado entre los coleccionistas.

Sopera cubierta Imari del siglo XVIII en el Museo del Distrito, Tarnów ; un ejemplo de porcelana de exportación recopilada por la magnateria de la Commonwealth polaco-lituana

El estilo Ko-Kutani evolucionó hacia el estilo Kakiemon Imari, que se produjo durante unos 50 años alrededor de 1700. Kakiemon se caracterizó por líneas nítidas y diseños azules, rojos y verdes brillantes de escenas florales y de pájaros dramáticamente estilizadas. Imari alcanzó su apogeo técnico y estético en el estilo Kakiemon, y dominó el mercado europeo. Kakiemon azul y blanco se llama Ai-Kakiemon. El estilo Kakiemon se transformó en Kinrande en el siglo XVIII, utilizando esmalte azul bajo vidriado y rojo y dorado sobre vidriado, y colores adicionales posteriores.

Imari comenzó a exportarse a Europa cuando los hornos chinos en Jingdezhen sufrieron daños en el caos político y el nuevo gobierno de la dinastía Qing detuvo el comercio en 1656-1684. Las exportaciones a Europa se realizaron a través de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, y en Europa la designación "porcelana Imari" connota productos Arita principalmente de Kinrande Imari.

La exportación de Imari a Europa se detuvo a mediados del siglo XVIII cuando China reanudó la exportación a Europa, ya que Imari no pudo competir con los productos chinos debido a los altos costos laborales. En ese momento, sin embargo, los estilos Imari y Kakiemon ya eran tan populares entre los europeos que la porcelana de exportación china copió ambos, un tipo conocido como Imari chino. Al mismo tiempo, los hornos europeos, como Meissen y las alfarerías inglesas como Johnson Bros y (Royal) Crown Derby, también imitaron los estilos Imari y Kakiemon.

La exportación de Imari volvió a surgir a finales del siglo XIX (era Meiji) cuando floreció el japonismo en Europa. Por lo tanto, en el mundo occidental de hoy, se pueden encontrar dos tipos de verdaderos Imari japoneses: el exportado

a mediados del período Edo y el exportado en la era Meiji. Desde el punto de vista de los coleccionistas, estos dos tipos son completamente diferentes, aunque las apariencias de Kinrande son similares.

Características

Aunque hay muchos tipos de artículos de Imari, el tipo que suele llamarse así en Occidente se llama *kinrande* en japonés y se produjo para la exportación en grandes cantidades desde mediados del siglo XVII hasta que el comercio de exportación disminuyó alrededor de 1740. *Kinrande* tiene cobalto bajo vidriado azul y overglaze rojo y dorado, y a veces otros colores. La combinación de colores no se veía en China en ese momento. La porcelana de color tradicional de la dinastía Ming usaba predominantemente rojo y verde, probablemente debido a la escasez de oro en China, mientras que el oro abundaba en Japón en esos días.

El tema de Arita es diverso, desde follaje y flores hasta personas, paisajes y abstracciones. Algunos diseños, como la porcelana Kraak, se adoptaron de China, pero la mayoría de los diseños eran exclusivamente japoneses debido a la rica tradición japonesa de pinturas y diseño de vestuario. La porcelana tiene una textura arenosa en la base, donde no está cubierta por esmalte.

Imari chino

Jarrones de porcelana china Imari del período Kangxi (1662-1722), dinastía Qing

Aunque en Arita se fabricaban artículos sofisticados en auténticos estilos japoneses para el exigente mercado interno, las designaciones de estilo europeo de la porcelana Arita se formaron a partir de las porcelanas kraak azules y blancas, imitando los artículos "azul y blanco" bajo vidriado chino, o se utilizaron colores de esmalte sobre vidriados de azul cobalto y rojo hierro. La vajilla a menudo usaba abundante dorado, a veces con viñetas ramificadas aisladas de repuesto, pero a menudo densamente estampadas en compartimentos. Había dos estilos bastante diferentes en estos productos. Teteras globulares Imaricon picos de cuello de cisne ayudó a establecer la forma clásica europea para estas nuevas necesidades de la vida.

Los comerciantes holandeses tenían el monopolio del insaciable comercio de exportación, y la Compañía Holandesa de las Indias Orientales realizó el primer pedido importante en Arita en 1656. El comercio alcanzó su punto máximo a fines del siglo XVII y fue reemplazado lentamente por hornos chinos a principios del siglo XVIII; terminó en 1756, cuando las condiciones sociales en China se asentaron con el pleno establecimiento de la dinastía Qing. Imitando los diseños de Arita, en el siglo XVIII se produjeron finos productos de exportación "Chinese Imari", eclipsando las exportaciones japonesas originales.

Imari europeo

Cuenco de porcelana estilo Imari con escenas de jardín, crisantemos y peonías, pintado, alzado dorado.
Manufactura de porcelana imperial vienesa, 1744/49

Los centros europeos imitaron el estilo de las mercancías de Imari, inicialmente en loza en Delft en los Países Bajos. Los patrones de Imari, así como los diseños "Kakiemon" y la paleta de colores, influyeron en algunos de los primeros artículos orientalizantes producidos por las fábricas de porcelana en Meissen, Chantilly, o más tarde en Vincennes y Viena. También se produjo a principios del siglo XIX en la fábrica de porcelana Worcester de Robert Chamberlain en Worcester, así como la porcelana Crown Derby, donde los patrones de Imari siguen siendo populares hasta el presente.

Kakiemon

Kakiemon (en 柿右衛門様式, *Kakiemon yōshiki*) es un estilo de porcelana japonesa, con una decoración vidriada llamada cerámica "esmaltada". Originalmente se producía en las fábricas alrededor de Arita, en la provincia japonesa de Hizen (hoy Prefectura de Saga) desdemediados del siglo XVII del período Edo en adelante. El estilo tiene mucho en común con el estilo chino "Famille Verte". La calidad de su decoración fue muy apreciada en Occidente y muy imitada por los principales fabricantes de porcelana europeos durante el período rococó.

Kakiemon es un término que genera cierta confusión, ya que es el nombre de una familia, uno o más hornos y un estilo de vidriado de colores brillantes que imita ampliamente los productos chinos. El estilo se originó en la familia, cuyos hornos fueron los principales productores, pero otros hornos también lo hicieron, y los hornos Kakiemon hicieron otros estilos. Tanto la paleta como el estilo, y muy probablemente el horno, estaban listos en la década de 1680. El estilo es un subtipo de lo que se llama en Occidente Imari ware, la variedad de colores sobreesmaltados del grupo más amplio de Arita ware, dominante en la porcelana de exportación japonesa en su primer período exitoso, hasta la década de 1740.

El estilo fue rápidamente copiado por las nuevas fábricas de porcelana europeas que aparecieron en el siglo XVIII, como Meissen en Alemania, Chantilly en Francia y Chelsea en Inglaterra. Los chinos también comenzaron a copiar el estilo de la porcelana de exportación china. Alrededor de 1760 había pasado de moda en gran medida en Europa.

Jarra hexagonal de cerámica Kakiemon Imari, planta con flores y diseño de fénix en esmalte overglaze. Período Edo, siglo XVII

Historia

Al alfarero Sakaida Kakiemon (酒井田柿右衛門, 1596–1666) se le atribuye popularmente ser uno de los primeros en Japón en descubrir el secreto de la decoración con esmalte en porcelana, conocido como *akae*. El nombre "Kakiemon" fue otorgado a Sakaida por su señor, después de que perfeccionó un diseño de caquis gemelos (*kaki*), desarrollando también la paleta distintiva de rojo suave, amarillo, azul y verde turquesa ahora asociado con el estilo Kakiemon.

El nombre *Kakiemon* se usa a veces como un término genérico que describe los artículos de Arita o los artículos de Imari fabricados en las fábricas de Arita utilizando los característicos esmaltes *sobreesmaltados* y estilos decorativos de kakiemon.

El horno Kakiemon parece haberse establecido en la década de 1680, cuando la técnica de decoración también estaba completamente desarrollada. La historia temprana y la propiedad no están muy claras, y en este período la

verdadera empresa de Kakiemon puede haber sido un taller de decoración que trabajó muy de cerca con este horno, que había desarrollado un cuerpo de porcelana blanca y un esmalte casi transparente, superior al otro. Productores de Arita. Fragmentos del sitio del horno *kakiemon* en Shimo-Nangawarayama (下南川原山) muestran que también se produjeron *sometsuke* azul y blanco y celadón. El sitio del horno Kakiemon (柿右衛門窯跡) en Arita es un horno de doble escalada: A, con 12 cámaras de tiro, una longitud de 42 metros y una inclinación media de 11,5°; y B, con 21 cámaras, una longitud de 83 metros y una pendiente media de 13°. También se han recuperado cacharros y útiles de horno. Fue registrado en la Lista de Sitios Históricos de Japón (Saga). Las porcelanas Kakiemon han sido producidas por descendientes directos. Al mismo tiempo, muchos otros hornos alrededor de Arita producían artículos del mismo estilo, algunos con el cuerpo de *nigoshide*.

Botella cuadrada Kakiemon con ciruelas y flores estilizadas en esmalte y dorado. Período Edo, 1670-1690

La porcelana Kakiemon se exportó de Japón a Europa a través de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales y, a partir de la década de 1650, a través de una variedad de otras vías. El rey Augusto II el Fuerte de Polonia y María II de Inglaterra poseían ejemplares. El primer inventario que incluyó porcelana japonesa en Europa se realizó en Burghley House en 1688; estos incluían un elefante de pie con la trompa levantada y un modelo de dos luchadores.

Las mercancías incluían cuencos, fuentes y platos, a menudo hexagonales, octogonales o estriados con bordes festoneados. El famoso cuerpo de *nigoshide* blanco solo se usó con formas abiertas, y no para formas cerradas como jarrones, botellas y teteras, o para figuras y animales. Los jarrones hexagonales y las cubiertas conocidas como jarrones "Hampton Court" recibieron el nombre de un par en el Palacio de Hampton Court, cerca de Londres, registrado en un inventario de 1696. Alrededor de 1730, esta forma se copió en Meissen, Sajonia, que entró en una "ciudad hermana", contrato con Arita, en 1979. El estilo también fue adoptado y copiado en Chelsea y Worcester en la década de 1750 y por Samson Ceramics en el siglo 19. También se crearon estatuillas, un ejemplo son los elefantes Kakiemon (Museo Británico).

Las copias de Meissen podrían estar muy cerca de los originales; alternativamente, los pintores de fábrica a veces simplemente tomaban prestados diseños y los usaban con otras formas y estilos. El estilo también fue adaptado en Alemania y Austria por la fábrica Du Paquier y en Francia en la porcelana de Chantilly, Mennecy y Saint-Cloud. También influyó en la cerámica holandesa de Delft y la porcelana de exportación china.

Las exportaciones a Europa de porcelana Kakiemon japonesa y de todos los demás tipos se detuvieron a mediados del siglo XVIII cuando China reanudó las exportaciones a Europa. Dado que los estilos *Kakiemon* e Imari ya eran tan populares entre los europeos, la porcelana de exportación china copió ambos estilos.

Plato del siglo XVII

En 1971, la técnica artesanal fue designada Propiedad Cultural Intangible Importante por el gobierno japonés; un horno de escalada doble en Arita utilizado para la cocción de Kakiemon también ha sido designado Sitio Histórico Nacional.

Sakaida Kakiemon XIV (26 de agosto de 1934 - 15 de junio de 2013) fue designado Tesoro Nacional Vivo por el gobierno. Su hijo Sakaida Kakiemon XV se convirtió en el nuevo director en febrero de 2014.

Características

La decoración suele ser de gran calidad, delicada y con diseños asimétricos bien equilibrados. Estos se aplicaron escasamente para enfatizar el cuerpo de fondo de porcelana blanca fina conocido en Japón como *nigoshide* (blanco lechoso) que se usó para las piezas más finas. Sin embargo, debido a que la fabricación de *nigoshide* es difícil debido a la fuerte contracción del cuerpo de porcelana durante la cocción, la producción se interrumpió desde la primera parte del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX. En este período, Sakaida Kakiemon producía productos 'akae' normales. Sakaida Kakiemon XII y XIII intentaron reproducir *nigoshide* y lo lograron en 1953. Se ha seguido produciendo desde entonces.

Las piezas suelen estar pintadas con pájaros, ardillas voladoras, el diseño "Codorniz y mijo", los ”Tres amigos del invierno” (pino, ciruela y bambú), flores (especialmente el crisantemo, la flor nacional de Japón) y temas figurativos como el popular "Hob in the Well" (*shiba onko*), que ilustra un cuento popular chino en el que un sabio salva a su amigo que ha caído en una gran pecera.

Jarrón de porcelana dura de Meissen diseño *Indianische Blume* ("Flores de las Indias"). 1735

Delftware holandés (fayenza), después de 1722

Koto

Kotoyaki es un tipo de cerámica y porcelana producida por él que comenzó en el clan Hikone en Japón a finales del período Edo. Koto es el nombre de un área amplia que se refiere a la orilla este del lago Biwa donde se ubicaba el Dominio Hikone.

Muchas porcelanas estaban decoradas con celadón, pintura roja, pintura roja dorada y pintura de colores, y se vendían a Edo y otras partes del país a través de Osaka.

La producción comenzó en 1829 (Bunsei 12) en el territorio principal del clan Hikone (actual ciudad de Hikone, prefectura de Shiga), y en 1842 (Tenpo 13) se transfirió al dominio. Se desarrolló bajo la supervisión del jefe de la familia Iisebebe, pero cuando Naosuke II, quien lo alentó y protegió, fue asesinado (el Incidente Sakuradamongai) mientras ocupaba el cargo de jefe de criados del shogunato, los artesanos se dispersaron y los la artesanía declinó repentinamente, terminando en el período Meiji. Posteriormente, en 1986 (Showa 61), se lanzó un proyecto de reconstrucción.

En octubre de 1829 (noviembre de 1829), Hanbei, comerciante de kimonos y ropa de segunda mano en el pueblo de 11 de agosto de 2011)1860, 25 de junio de 1791 (Ishigasaki del castillo invitó a artesanos de porcelana Imari de Arita para revitalizar la industria de la cerámica, que florecía en todo el país en ese momento, en Hikone, Heisuke Shimaya, un comerciante, y Uhei Nishimura, un oficial migrante del dominio de

Hikone, fueron invitados a abrir conjuntamente el horno Kinuya en el monte, se convirtió en el fundador de la cerámica Koto.

Parece que había algún tipo de problema con Sarashiyama, por lo que trasladó el horno a Mochikitani en la aldea de Furusawa al pie del monte Sawayama y produjo principalmente porcelana. Shimaya Heisuke y otros se retiraron, y Hanbei manejó el negocio solo. Aunque el negocio fue encarrilándose gradualmente, a menudo se quedaba sin fondos, y el negocio se mantuvo tomando dinero prestado del clan Hikone.

El horno redondo de estilo Arita se cambió al antiguo estilo de horno de Seto, y la piedra de Mushiyama (piedra recolectada del monte). El uso de arcilla de la ciudad de Taga, distrito de Inukami fue el resultado de Hanbei. La papelería, los utensilios para el té y los utensilios para comer y beber se crearon utilizando técnicas espléndidas como el teñido, el brocado y el brocado. La cerámica Koto, que Hanbei había nutrido, quedó bajo la gestión directa del dominio en 1842 (1842) durante el reinado de Naosuke Ii, el decimocuarto señor del dominio. A Hanbei se le permitió usar el apellido de Ito como resultado de su fundación.

Lámina de oro Carpa suelta y dedos de agua

La cerámica de Koto alcanzó su apogeo bajo el reinado de Naosuke y el decimoquinto señor del dominio, Naosuke (24 de marzo), la atmósfera dentro del dominio de Hikone cambió por completo y la mayoría de los artesanos se dispersaron debido a la inestabilidad política. Las cuatro personas nacidas en la zona restante no pudieron sobrevivir, y el horno del clan se vio obligado a cerrar dos años más tarde. Después de eso, varios hornos sobrevivieron como hornos privados, pero todos fueron cerrados en 1895 (Meiji 28), y la cerámica Koto cesó.

Proyecto de reconstrucción

Eiichiro Ogura, profesor de la Universidad de Shiga, era un apasionado de la reconstrucción, corrigió la teoría establecida sobre la causa del horno abandonado y trabajó con entusiastas para excavar las ruinas del horno y hacer prototipos con el objetivo de revitalizar Koto.

Estuche de incienso abanico teñido

Toru Taniguchi, quien se transfirió del Centro de Bienes Culturales Enterrados de la Prefectura de Shiga al Ayuntamiento de Hikone cuando se construyó el Museo del Castillo de Hikone, se interesó en la cerámica de Koto a través de su investigación sobre artes y oficios heredados en la familia Ii, y obras que ahora son en las colecciones de los museos tanto dentro como fuera de la prefectura. Trabajó en la catalogación de hornos, la excavación de elementos existentes de propiedad privada y la excavación de hornos. La investigación sobre la influencia tecnológica de la cerámica Seto y la cerámica Imari también ha progresado.

El Consejo de Promoción de la Restauración de Kotoyaki, que se estableció de esta manera, construyó un horno para la producción de prueba, lo encendió el 3 de noviembre de 1986, y pasó un año y medio produciendo el prototipo en un siglo. Fue Ichishiro Nakagawa, que nació en una familia de alfareros de Shigaraki, quien trabajó en el renacimiento como artista de cerámica.

En 1990 (Heisei 2), el Museo del Castillo de Hikone publicó un informe sobre las "Ruinas del Horno Kotoyaki".

Quemador de incienso brocado dorado pintado de rojo

La excavación realizada por la Junta de Educación de la ciudad de Hikone, en abril de confirmó la boca de fuego del horno oficial y el piso de la cámara)1994, y la escala se confirmó como 2 cámaras por nivel con una longitud total de 30 m y un ancho de 5 m.

Florero de loza Kotō, sobreesmaltado en rojo y *dorado*. Período Edo, siglo XIX

Además, el 27 de julio de 2005, el consejo recibió la certificación de la prefectura de Shiga y se estableció como una nueva corporación NPO, "Grupo de crianza de artículos Koutou".

Kutani

La cerámica de Kutani (九谷焼, *Kutani-yaki*) es un estilo de porcelana japonesa que tradicionalmente se supone que es de Kutani, ahora parte de Kaga, Ishikawa, en la antigua provincia de Kaga. Se divide en dos fases: *Ko-Kutani* (antigua Kutani), del siglo XVII y principios del XVIII, y *Saikō-Kutani* de la producción revivida en el siglo XIX. Los estudiosos reconocen que las mercancías *de Ko-Kutani* más prestigiosas son un grupo complejo y muy mal representado, muy a menudo no de Kutani en absoluto.

La cerámica de Kutani, especialmente en el período *Ko-Kutani*, está marcada por colores oscuros vivos que personifican la estética lujosa. Se teoriza que los inviernos largos, duros y grises de la región de Hokuriku llevaron a la gente que vivía allí a desear que la cerámica mostrara colores fuertes y llamativos. El estilo clásico de cinco colores se conoce como *gosai-de* (五彩手), que incluye verde, azul, amarillo, morado y rojo. Los diseños son audaces y normalmente representan paisajes, la belleza de la naturaleza y las personas, y cubren la mayor parte de la superficie de cada pieza.

En reconocimiento de la comprensión moderna de que gran parte, si no la mayoría, de la producción de Ko-Kutani estaba en torno a Arita, los artículos ahora a veces se agrupan con artículos de Imari (quizás como "tipo Ko-Kutani"), o las agrupaciones más amplias de artículos de Arita, o artículos de Hizen.

Historia

Ko-Kutani

El término *kutani* significa "Nueve Valles". La primera mención fue en 1655 durante la era *Meireki*. Según la tradición, se encontraron arcillas adecuadas para la fabricación de porcelana en las minas de Kutani del clan Daishōji, una rama cadete del clan Maida que gobernaba el Dominio Daishōji. Gotō Saijirō, miembro del clan Maeda, fue enviado por órdenes de Maeda Toshiharu, *daimyō* del dominio Kaga a Arita en la provincia de Hizen para aprender a hacer porcelana. Instaló un horno en el pueblo de Kutani. El *daimyo* de Kaga Domain se convirtió en un gran mecenas de Kutani. Las porcelanas de este período temprano se denominan específicamente Kutani viejo (古九谷, *ko-Kutani*) y son muy raras.

Ko-Kutani (antiguo Kutani) jarra de sake tipo Iroe de cinco colores con *diseño* de *pájaros* y flores en esmalte overglaze, período Edo, siglo XVII

Ko-Kutani disfrutó de popularidad durante las siguientes décadas después de 1655. Los estilos del antiguo Kutani eran *Aote* (青手), que usaba colores verde oscuro, amarillo, azul oscuro y púrpura, e *Iroe* (色絵), que usaba colores de rojo, verde, morado, azul oscuro y amarillo. Sin embargo, Arita también produjo una serie de vasijas en el estilo *ko-Kutani*, así como porcelana Kakiemon.

La producción cerró repentinamente en 1730. Se debaten las razones de este cierre. Las teorías presentadas incluyen que los suministros de los pigmentos necesarios para el glaseado eran difíciles de encontrar o que había dificultades financieras. Más tarde se erigió una estela de piedra conmemorativa a Gotō cerca de un antiguo horno de cerámica Kutani en Kaga.

Saiko-Kutani

En 1804, o posiblemente en 1807, se restableció la producción con la ayuda de varios *kamamoto* o alfareros de producción. Se infundieron nuevas técnicas de pintura sobre vidriado de varios *kamamoto* en el desarrollo de lo que se conoció como Kutani revivido (再興九谷, *Saikō-Kutani*). En el siglo XIX, el estilo cambió a un diseño más rojo llamado *aka-e* (赤絵), que presenta diseños intrincados. La técnica del oro se llama *kinran-de* (金襴手), y la combinación se convirtió en *aka-e kinran-de* (赤絵金襴手) Kutani.

Bandeja de dulces de porcelana estilo Saikō-Kutani con decoración de flores y hojas bajo vidriado y esmaltes sobre vidriado, c. 1825, finales del período Edo

Una de las primeras exposiciones importantes en el extranjero fue en 1873 en la Exposición Mundial de Viena, donde se exhibió *kinran-de*. Esto ayudó a difundir su popularidad y contribuyó al crecimiento de las exportaciones a Europa. El estilo de producción de Kutani fue nombrado artesanía tradicional en 1975. Ahora hay varios cientos de empresas que producen artículos de Kutani.

Muchos artistas de hoy se encuentran en Komatsu, Ishikawa y Terai. Artistas conocidos son Tatsuya Mitsui, Buzan Fukushima (queso especializa en *aka-e*), Takayama Kazuo (n. 1947) y Akaji Ken (n. en 1938) que trabajan en el estilo tradicional, y Tojiro Kitade y Fujio. Kitade que trabajan en el movimiento moderno. Tokuda Yasokichi III (1933–2009) fue designado Tesoro Nacional Viviente por su trabajo de esmalte en *ao-de ko-Kutani*. Yoshida Minori (n. 1932) es un maestro de tercera generación que se especializa en la técnica *yūri-kinsai* y también fue designado Tesoro Nacional Viviente. Asakura Isokichi II (1913–1998) también fue renombrado y recibió la Orden de la Cultura en 1996.

Aparte de las vasijas tradicionales como *el chawan*, los artistas de Kutani se han diversificado en los últimos tiempos para producir artículos como unas zapatillas de porcelana con colores vivos y accesorios como memorias USB.

Plato tipo Aote de porcelana Ko-Kutani de cuatro colores con diseño floral en esmalte, finales del siglo XVII, periodo Edo

Características

Seis técnicas diferentes de sobreacristalamiento dominan la forma revisada de Kutani:

- *Estilo Mokubei*, influenciado por las técnicas de pintura con tinta china
- *Estilo Yoshidaya*, marcado por los colores verde, amarillo, morado y azul oscuro como base
- *Estilo Eiraku*, que contrasta con el estilo *Yoshidaya*, con sus revestimientos simplistas de oro en la primera capa de color rojo
- *Estilo Iidaya*, o el *Hachirode*, que rompe con el estilo Kutani de temática natural convencional, con pinturas minuciosas de figuras humanas sobre un fondo de mezcla *aka-e kinran-de rojo y dorado*
- *Estilo Shoza*, una combinación de las cuatro técnicas de sobrevidriado

- En un proceso de producción normal, el artesano recibe una pieza de cerámica blanca lisa. El artesano pintará un patrón fino de *komon* (小紋), que también se muestra en el *kimono*. Los contornos están pintados con zafre, que consiste en óxido de cobalto. Luego, el recipiente se cuece en el horno, lo que oscurece el zafre. Tarda unas siete horas en terminar. A continuación, la superficie se vuelve a cubrir a intervalos regulares. Para los patrones y la decoración, por ejemplo, los cinco colores llamados *gosai-de* hechos de esmalte vítreo, están pintadas sobre la vasija con trazos gruesos, lo que al final hace que toda la pieza sea más tridimensional. La proporción utilizada en cada esmalte determina los tonos específicos de los colores. Luego, el recipiente se cuece nuevamente en el horno a 800 Celsius. La reacción química debida al calor convierte el pigmento en los colores translúcidos deseados por el artesano. La pintura se transforma en un cristal transparente y el fino diseño de *komon* le da profundidad.

Hoy en día se prefieren los hornos eléctricos ya que reducen el margen de error.

Caligrafía fina

Una característica única de la cerámica de Kutani es la aplicación de una fina caligrafía llamada *saiji* (細字), que es de tamaño miniatura. Se considera que el fundador de este arte es Oda Seizan (小田清山), quien fue pionero en esta forma a principios de la era Meiji. Escribió poemas chinos clásicos dentro de tazas de té y sake con los pinceles más finos. En 1900 también comenzó a escribir en caracteres japoneses. Entre sus logros se encuentran escribir todos los poemas del *Ogura Hyakunin Isshu* dentro de una taza de estilo occidental de tres centímetros de diámetro y 500 poemas *waka* del Emperador Meiji, dentro de una taza de té japonesa. Su yerno Tamura Kinsei continuó con el oficio y se lo pasó a su nieto Tamura Keisei 田村敬星 (n. 1949), quien continúa con el arte. Escribe la caligrafía también en el exterior de recipientes como incensarios. En 2005, el gobierno de la prefectura de Ishikawa lo designó Propiedad Cultural Inmaterial.

Nabeshima

La cerámica Nabeshima (鍋島焼, *Nabeshima-yaki*) es un tipo de cerámica japonesa, específicamente una porcelana Arita de inusual alta calidad. Fue producido en el horno de Lord Nabeshima of Saga Domain en Okawachi cerca de Arita en el período Edo, para uso y beneficio de la familia. Por lo tanto, el nombre deriva de la familia. El horno Okawachi ya estaba en uso y continuaba fabricando otros productos al mismo tiempo. La producción comenzó alrededor de 1700 y continuó hasta finales del siglo XIX, y los descendientes del linaje maestro produjeron artículos similares en otros lugares hasta el día de hoy.

Plato de cerámica Nabeshima con diseño floral al estilo Kakiemon, Arita, finales del siglo XVII, período Edo

A diferencia de la mayoría de los artículos de Arita, los diseños se inspiraron en las tradiciones japonesas más que en las chinas, especialmente las del diseño textil, y a menudo están marcados por un uso libre del espacio vacío. Gran parte de los artículos eran platos para comida hechos en juegos de cinco, con un pie alto. Estos siguieron en forma a los platos de madera lacada, que hasta entonces eran los platos de comedor preferidos por la aristocracia. Los Nabeshima los usaron ellos mismos y se los dieron a otros señores feudales como obsequios de prestigio. Muy pocos fueron exportados hasta el período Meiji. Se utilizan una variedad de diseños, que van desde lo abstracto hasta lo figurativo. Los diseños de animales y plantas son populares, y los diseños que muestran tres frascos estampados son una característica particular.

Plato grande trípode de cerámica Nabeshima con diseño de garza, azul vidriado, c. 1690-1710

La técnica también difiere de la de la mayoría de la porcelana japonesa, con los contornos del patrón hechos en azul vidriado antes de la decoración final "esmaltada" sobre vidriado.

Uno de los patrones utilizados es *Karako* (唐子) con la representación de niños chinos jugando.

Sometsuke

«Cerámica azul y blanca» (en chino, 青花; pinyin, *qīng-huā*; literalmente, 'Flores/patrones azules') se refiere a una amplia gama de cerámica y porcelana de color blanco decorado bajo cubierta con un pigmento azul, generalmente óxido de cobalto. La decoración se aplica habitualmente a mano, originalmente pintando con pincel, pero actualmente con estampado o impresión por transferencia, aunque se han usado también otros métodos de aplicación. El pigmento de cobalto es uno de los pocos que pueden soportar las altas temperaturas de cocido que se necesitan, particularmente para la porcelana, lo que en parte es responsable de su duradera popularidad. Históricamente, otros muchos colores requirieron decoración sobre cubierta y luego un segundo cocido a una temperatura inferior para fijarlo.

El origen de este estilo decorativo se cree que está en Irak, donde artesanos de Basora buscaron imitar el gres chino blanco importado con su propia cerámica blanca con cobertura de estaño, y añadieron motivos decorativos en veladuras azules. Piezas «azules y blancas» de la época abasí se han encontrado en el Irak de hoy que datan del siglo IX, décadas después de la apertura de una ruta marítima directa desde Irak hasta China.

Más tarde, en China, se perfeccionó un estilo de decoración basado en formas vegetales sinuosas extendiéndose por todo el objeto y fue muy habitual su uso. La decoración azul y blanca empezó a usarse ampliamente en porcelana china en el siglo XIV, después de que el pigmento de cobalto para el azul empezara a ser importado de Persia. Fue ampliamente exportada, e inspiró cerámicas de imitación en la cerámica islámica, y en Japón, y más tarde cerámica vidriada europea como la cerámica de Delft y más tarde porcelana europea, después de descubrirse las técnicas en el siglo XVIII. La cerámica azul y blanca en todas estas tradiciones continúa produciéndose, en su mayor parte copiando estilos antiguos.

Origen

Las coberturas azules se desarrollaron primero por los antiguos mesopotámicos para imitar el lapislázuli, que era una piedra muy apreciada. Más tarde, una cubierta azul cobalto se hizo popular en la cerámica islámica durante el califato abasí, época en la que el cobalto se obtenía cerca de Kashan, Omán, y el norte de Hejaz.

Azul y blanco de las dinastías Tang y Song

Porcelana china temprana azul y blanca, h. 1335, en la dinastía Yuan; cerámica Jingdezhen

Las primeras cerámicas china azul y blancas se produjeron ya durante el siglo I en la provincia de Henán, China durante la dinastía Tang, aunque sólo se han descubierto fragmentos. El «azul y blanco» del período Tang es más raro que el de la dinastía Song y fue desconocido antes del año 1985. Las piezas Tang no son, sin embargo, de porcelana, sino más bien gres con un tinte blanco verdoso, usando pigmentos de azul cobalto. Las únicas tres piezas completas de «azul y blanco Tang» en el mundo se recuperaron en el naufragio de Belitung de Indonesia en 1998 y más tarde vendido a Singapur. Parece que la técnica se había olvidado durante varios siglos.

A principios del siglo XX, el desarrollo de la porcelana de Jingdezhen clásica en azul y blanco se databa de principios del periodo Ming, pero existe ahora un consenso en que este tipo de cerámica comenzó a hacerse alrededor de 1300-1320, y estaba ya completamente desarrollada a mediados de siglo, como demuestran los jarros David que datan de 1351, que son la piedra angular de esta cronología. Aún hay quien considera que estas tempranas piezas están mal datadas, y que de hecho se remontan al período Song del sur, pero la mayor parte de los estudiosos siguen rechazando este punto de vista.

Desarrollo en el siglo XIV

A principios del siglo XIV, comenzó en Jingdezhen, a veces llamada la *capital de la porcelana* de China, la producción en masa de porcelana azul y blanca, fina y traslúcida. Este desarrollo se debió a la combinación de técnicas chinas y el comercio islámico. La nueva cerámica fue posible por la exportación de cobalto desde Persia (llamado *Huihui qing*, 回回青, «azul islámico»), combinado con la cualidad blanca traslúcida de la porcelana china, derivada del caolín. El azul cobalto se consideraba un recurso precioso, con un valor alrededor del doble del oro. Los motivos también se

inspiraban en decoraciones islámicas Un gran porcentaje de estas cerámicas azul y blancas se embarcaban después a los mercados del suroeste de Asia a través de los comerciantes musulmanes con sede en Guangzhou.

La porcelana azul y blanca china se *cocía una vez*: después de que secara el cuerpo de porcelana, se decoraba con refinado pigmento azul cobalto mezclado con agua y aplicado usando un pincel, se cubría con una cobertura clara y se cocía a alta temperatura. Desde el siglo XVI, se empezaron a desarrollar fuentes locales de azul cobalto, aunque el cobalto persa siguió siendo el más caro. La producción de cerámica azul y blanca ha continuado en Jingdezhen hasta el día de hoy. La porcelana azul y blanca realizada en Jingdezhen probablemente llegó a la cumbre de su excelencia técnica durante el reinado del emperador Kangxi de la dinastía Qing (r. 1661–1722).

Evolución

Siglo XIV

El verdadero desarrollo de la cerámica azul y blanca en China comenzó en la primera mitad del siglo XIV, cuando fue progresivamente reemplazada por la tradición que había durado ya siglos de (normalmente) porcelana china meridional de blanco azulado sin pintar, o *Qingbai*, así como cerámica ding procedente del norte la mejor y seguramente la producción principal estaba en la porcelana de Jingdezhen de la provincia de Jiangxi. Ya había una tradición considerable de cerámica china pintada, principalmente representada en esa época por la popular cerámica de Cizhou de gres, pero esta no se usaba en la corte. Por primera vez en siglos el nuevo azul y blanco agradaba al gusto de los gobernantes mongoles de China.

La cerámica azul y blanca también empezó a aparecer en Japón, donde fue conocida como *sometsuke*. Varias formas y decoraciones estuvieron muy influidas por China, pero más tarde desarrolló sus propias formas y estilos.

Temprana cerámica azul y blanca, primera mitad del siglo XIV, Jingdezhen

Jarro azul y blanco de la dinastía Yuan (1271-1368), Jingdezhen, descubierta en la provincia de Jiangxi

Bol azul y blanco, Jingdezhen, Ming Yongle (1403-1424)

Tarro azul y blanco, Jingdezhen, Yongle Ming (1403-1424)

Siglo XV

Con el advenimiento de la dinastía Ming en 1368, la corte rechazó durante un tiempo la cerámica azul y blanca, especialmente bajo los emperadores Hongwu y Yongle, como obra de inspiración excesivamente extranjera. La porcelana azul y blanca sin embargo, alcanzó la prominencia con el emperador Xuande, y de nuevo se desarrolló a partir de ese momento. En este siglo se hicieron una serie de experimentos combinando un azul –y otros colores– bajo cubierta, tanto esmaltes bajo cubierta como sobre cubierta. Inicialmente los rojos de hierro y cobre fueron los más habituales, pero estos fueron mucho más difíciles de cocer de manera fiable que el azul cobalto, y produjeron un elevado porcentaje de cerámicas mal cocidas, donde un gris apagado reemplazaba al pretendido rojo. Semejantes

experimentos siguieron a lo largo de los siglos posteriores, con las técnicas *doucai* y *wucai* combinando el azul bajo cubierta y otros colores sobre cubierta.

Jarro azul y blanco, Jingdezhen, emperador Yongle Ming (1403-1424)

Azul y blanco, Ming Xuande (1426-1435)

Siglo XV

Algunas cerámicas azules y blancas del siglo XVI estaban caracterizadas por influencias islámicas, como la cerámica del emperador Zhengde (1506–1521), que a veces llevaban inscripciones en persa y arábigo, debido a la influencia de los eunucos musulmanes que trabajaban en la corte.

A finales del siglo, se había desarrollado un gran comercio de porcelana china de exportación con Europa, y había desarrollado el llamado estilo porcelana kraak. Esto era por estándares chinos un estilo de bastante baja calidad pero vistoso, usualmente en azul y blanco, que se hizo muy popular en Europa, y puede verse en muchas pinturas de la Edad de Oro holandesa del siguiente siglo; pronto fue muy imitado localmente.

Siglo XVII

Durante el siglo XVII, se realizaron numerosas piezas en azul y blanco como porcelana china de exportación a los mercados europeos. El estilo de la porcelana de transición, principalmente en azul y blanco amplió mucho el rango de imaginería usada, cogiendo escenas de la literatura, grupos de figuras y amplios paisajes, a menudo tomando préstamos de la pintura china e ilustraciones de libros impresos en madera. Escenas y símbolos europeos coexistieron con escenas chinas para estos objetos. En la década de los años 1640, las rebeliones en China y las guerras entre la dinastía Ming y los manchúes dañaron muchos hornos, y en 1656–1684 el nuevo gobierno de la dinastía Qing detuvo el comercio cerrando sus puertos. Las exportaciones chinas casi cesaron y otras fuentes se necesitaban para satisfacer la continua demanda euroasiática por el «azul y blanco». En Japón, los alfareros refugiados chinos fueron capaces de introducir refinadas técnicas de porcelana y cubiertas de esmalte a los hornos de Arita.

Tarro azul y blanco con caracteres persas, de la época del emperador Zhengde (1506-1521) de la dinastía Ming

Caja de porcelana azul y blanco, con inscripciones arábigas y persas, Zhengde (1506-1521)

Desde 1658, la Compañía Holandesa de las Indias Orientales miraron hacia Japón para porcelana azul y blanca para vender en Europa. Inicialmente, los hornos de Arita como el horno de Kakiemon no podían aún proporcionar suficiente porcelana de calidad para la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, pero ellos rápidamente extendieron su capacidad. Desde 1659–1740, los hornos de Arita fueron capaces de exportar numerosas cantidades de porcelana a Europa y Asia. Gradualmente los hornos chinos se recuperaron, y alrededor de 1740 el primer

período de porcelana de exportación japonesa había ya cesado. Desde alrededor de 1640 la cerámica de Delft holandesa también se convirtió en competidor, usando estilos francamente imitativos de la decoración asiática oriental.

Plato de porcelana kraak de Jingdezhen de forma típica. Ancho: 47,3 cm

Jarro de porcelana de exportación con escena europea, época Kangxi, (1690-1700)

Siglo XVIII

En el siglo XVIII se siguió produciendo porcelana para exportar para los mercados europeos. Parcialmente como un resultado de la obra de Francois Xavier d'Entrecolles sin embargo, un ejemplo temprano de espía industrial en que los detalles de la manufactura de porcelana china fueron transmitidos a Europa, exportaciones chinas de porcelana pronto disminuyó considerablemente, especialmente a finales del reinado del emperador Qianlong.

Aunque la decoración polícroma en esmaltes sobre cubierta estaba entonces perfeccionada, en la *famille rose* y otras paletas, cerámicas de azul y blanco de alta calidad para la corte y mercados domésticos de la élite siguieron produciéndose en Jingdezhen.

Tobe

La vajilla Tobe (砥部焼, *Tobe-yaki*) es un tipo de porcelana japonesa tradicionalmente de Tobe, Ehime, en el oeste de Japón. Es del *tipo sometsuke* (染付) de cerámica azul y blanca.

Frasco cubierto de loza tobe, diseño de uva y ardilla, bajo vidriado azul. Período Edo, siglo XIX

La cerámica comenzó a aparecer cuando Katō Yasutoki, noveno señor del Dominio Ōzu (1769–1787), comenzó a contratar alfareros de Hizen. La producción de porcelana blanca (*hakuji*) comenzó en An'ei 6 (1777).

En 1976 fue designado oficialmente por el gobierno como una artesanía tradicional.

Los productos se caracterizan por una base ligeramente espesa y rugosa y pinceladas finas.

Piezas adicionales de la cerámica y la porcelana japonesa

Chaire

En un sentido amplio, chaire se refiere a todo el utensilio de té que se usa para servir matcha, y en un sentido estricto, se refiere a los utensilios de té de cerámica en oposición a los utensilios de té de madera representados por natsume. Se abrevia como koichairi para té fuerte (koicha), y usuchaki o utensilio fino para té ligero. Natsume es un representante de los utensilios finos. En principio, los recipientes de té oscuro están hechos de cerámica y los recipientes de té delgados están hechos de laca.

En la antigüedad, los frascos de té se llamaban "frascos grandes", pero también se llamaban "frascos pequeños". Hoy en día, también se le llama 'Koichaki' como recipiente para té espeso.

Se usa marfil para la tapa, y la parte posterior de la tapa a menudo se cubre con pan de oro.

Como cerámica, no son más que "pequeños frascos vidriados de color marrón ordinarios", y el hecho de que encuentran belleza en su sutil individualidad es una característica distintiva de la cultura de la ceremonia del té.

Contenedor de té Katatsuki (colección del Museo de Arte de Honolulu)

Tipos

Recipiente de té Karamono (Karamono teare)

Es un recipiente de té hecho en China, y los traídos antes del período Muromachi son muy valorados.

Recipiente de té Kuniyaki

Se refiere a un recipiente de té fabricado en Japón. La producción de envases de té en Japón comenzó en Seto, la mayor zona de producción de cerámica. Los hechos en hornos distintos a Seto se llaman recipientes de té Kuniyaki. Al principio, el setoyaki se hacía principalmente imitando el karamono (llamado 'furuseto' o 'koseto' en particular), pero en el período Edo, fue enseñado por Masakazu Kobori (Enshu) y otros. La forma única de Japón llegó a ser creado.

Umi

Es un recipiente de té horizontal y se considera un recipiente de té antiguo. Los pequeños se llaman naikai.

Nasu

Un pequeño recipiente de té que se estrecha hacia arriba. Originalmente, tenía un estatus más alto que el katatsuki, y en los viejos tiempos, siempre se usaba en una bandeja lacada. Se distingue de 'bunrin ' y 'shirifukura' por diferencias sutiles en la forma. Uno particularmente famoso en la historia a veces se llama Tenka San Nasu.

Katatsuki

La parte superior (hombro) del recipiente de té sobresale hacia un lado, dándole una impresión más poderosa que la berenjena. La mayoría de los envases de té que se fabrican en la actualidad son de este tipo. Además, hoy en día, todos los recipientes de té verticales a veces se llaman katatsuki. Hatsuhana, Narashiba Katatsuki y Nitta Katatsuki se llaman Tenka Sankatatsuki.

Hay muchos otros tipos, y también hay clasificaciones detalladas (meibutsute) asociadas con especialidades.

Historia

Dado que la producción de cerámica vidriada se retrasó en Japón en la Edad Media, también se valoraron las pequeñas ollas vidriadas traídas de China como ollas de aceite (hay varias teorías). En el período Muromachi, el valor de los tazones de té matcha aumentó y, a medida que la ceremonia de la habitación se formalizó, se seleccionaron artículos excelentes y se inscribieron artículos particularmente excelentes. Se convirtió en un "producto famoso". Además, parece que la tapa de cerámica a juego no se fabricó desde el principio, y se cree que la tapa de marfil que vemos hoy fue colocada por los japoneses. Especialmente en el período Momoyama, la técnica de juzgar la superioridad ('meri') se convirtió en una habilidad esencial para los sukisha (maestros del té), y comenzaron a esforzarse mucho para ver 'meibutsu'. Además, en la búsqueda del té en la cabina, el katatsuki llegó a ser considerado más importante que la berenjena de clase alta adecuada para la sala de estudio.

Superior: contenedor de té Katatsuki, medio: contenedor de té Utsumi, inferior: contenedor de té Oumi (colección del Museo Wolters)

División del horno

Una cosa que no se puede evitar cuando se habla de recipientes de té japoneses, especialmente recipientes de té Seto, es la separación del horno. “Kamawake” es un método de clasificación de recipientes de té de estilo japonés, en el que se dividen en grupos según la forma y el estado del glaseado. Matsudaira Fumai (1751-1818), el señor de Izumo, Matsue Domain y maestro del té, abogó por este método en 1811. Según Fumai, los recipientes de té japoneses tienen las siguientes ocho etapas de la historia centradas en los recipientes de té Seto.

Etapa 1

Un recipiente de té hecho por el legendario maestro artesano de Seto, Kato Shirozaemon Kagemasa (también conocido como Toshiro y Shunkei) antes de viajar a China (sin embargo, no hay ningún ejemplo real de esto).

Etapa 2 Koseto

La era cuando Kagemasa regresó de China en 1227 y lo creó.

Etapa 3 Shunkei

Corresponde a los últimos años de Kagemasa.

Etapa 4 Genuino Usado (Machuko)

La era del segundo Kagemasa.

Etapa 5 Horno Kinkazan

La era del tercer Kagemasa.

Etapa 6 Hafugama

La era del cuarto Kagemasa.

Etapa 7 Nochigama

Era la era de Sen no Rikyu (1522-1591) y Furuta Oribe (1543-1615). Kobori Enshu aparece en la segunda mitad.

Fase 8 Kuniyaki

Aparecen recipientes de té cocidos en hornos distintos al Seto. Es casi la era de Kobori Enshu (1579-1647).

Chawan

Un *chawan* (茶碗; literalmente "tazón de té") es un tazón que se usa para preparar y beber té. Muchos tipos de *chawan* se utilizan en las ceremonias del té de Asia oriental. La elección de su uso depende de muchas consideraciones.

Historia

El *chawan* se originó en China. Los *chawan* más antiguos de Japón fueron importados de China entre los siglos XIII y XVI.

El *Jian chawan*, un tazón de té chino conocido como *Tenmoku chawan* en Japón, fue el tazón de té preferido para la ceremonia japonesa del té hasta el siglo XVI. En Japón, el té también se bebía principalmente de esta variedad china de tazones de té hasta aproximadamente el siglo XV.

Chawan con esmalte de piel de liebre en negro moteado, cerámica Jian, de Jianyang en Song China

Un residente de Fujian del siglo XI escribió sobre los productos de té Jian:

El té es de color claro y se ve mejor en tazas negras. Las copas hechas en Jianyang son de color negro azulado, marcadas como el pelaje de una liebre. Al ser de tela bastante gruesa, retienen el calor, de modo que una vez calentados, se enfrían muy lentamente, y además se valoran por ello. Ninguno de los vasos producidos en otros lugares puede rivalizar con estos. Las tazas azules y blancas no son usadas por aquellos que dan fiestas de degustación de té.

A finales del período Kamakura (1185-1333), cuando la costumbre de beber té se extendió por todo Japón y el *Tenmoku chawan* se convirtió en el deseo de todos los estratos sociales, los japoneses comenzaron a hacer sus propias copias en Seto (en el actual Aichi Prefectura). Aunque el *Tenmoku chawan* se derivó del chino original que venía en varios colores, formas y diseños, a los japoneses les gustaban especialmente los cuencos con forma cónica, por lo que la mayoría de los *Tenmoku chawan* fabricados en Seto tenían esta forma.

Un *chawan* con un esmalte de manchas de aceite, cerámica Jian, de Song China

Con el surgimiento de la ceremonia del té *wabi a finales* del período Muromachi (1336-1573), el *Ido chawan*, una variedad de cuencos coreanos utilizados principalmente para el arroz en Corea, también se volvió muy apreciado en Japón. Los tazones coreanos eran los favoritos del maestro del té Sen no Rikyū debido a su tosca simplicidad.

Con el tiempo y con el desarrollo de la ceremonia del té japonesa como una forma distinta, la cerámica local se volvió más cara y desarrollada. Alrededor del período Edo, el *chawan* se hacía a menudo en Japón. Las piezas más

estimadas para un *chawan* de la ceremonia del té son la cerámica raku, la cerámica Hagi y la cerámica Karatsu. Un dicho en las escuelas de ceremonia del té para los tipos preferidos de *chawan* relata: "Raku primero, Hagi segundo, Karatsu tercero".

Otro tipo *de chawan* que se hizo ligeramente popular durante el período Edo en el extranjero fue la cerámica *Annan* de Vietnam (Annam), que originalmente se usaba allí como cuencos de arroz. Annan ware es azul y blanco, con un pie alto.

Tipos

Los chawan japoneses tienen varias formas y tipos, muchos de los cuales tienen nombres específicos:

- Cuenco de "hierro" (鉄鉢形, *tetsubachi-nari / teppatsu-nari*)
- Cuenco de "madera" (椀形, *wan-nari*)
- Goki (呉記型, *Goki-gata*)
- Medio cilindro (半筒型, *han tsutsu-gata*)
- Cilindro (筒型, *tsutsu-gata*)
- Caja de piedra (碁笥底型, *gokezoko-gata*)
- Cintura (胴締, *dojimari-gata*)
- Copa del jinete (馬上杯 / 馬上盃, *bajyohai*)
- Cedro (杉形, *sugi-nari*)
- *Ido (*井戸型, *ido-gata*)
- Tenmoku (天目型, *Tenmoku-gata*)
- Komogai (熊川形, *Komogai-nari*) – anteriormente importado del puerto coreano de Komogai/ Ungcheon (ahora parte de Jinhae)
- Tenmoku de plata (銀天目茶碗, *tazón de té de plata hecho al estilo tenmoku*)
- Labio curvo (端反り型, *hatazori-gata*)
- Plano (平形, *hiragata*)
- Cubo de caballo (馬盥, *badarai*)
- Zueco, zapato (沓形, *kutsu-gata*)
- Costa (砂浜形, *suhama-gata*)
- Melocotón (桃形, *momo-gata*)
- Lavadora de cepillos (筆洗形, *hissen-gata*)
- Sombrero de paja (編笠, *amikasa*)
- Triangular (三角形, *sankaku-gata*)
- Cuadrangular (四方形, *shiho-gata*)

Tazón de té de raku blanco *Fuji-san* (Monte Fuji) de Honami Kōetsu, período Edo, tesoro nacional del siglo XVII

Cuenco de cerámica Hagi

Cuenco de raku negro utilizado para té espeso, período Azuchi-Momoyama, siglo XVI

Tazón de té Shino ware

Choko

Un juego de *sake* (酒器, *shuki*) consta del matraz y las copas que se usan para servir el *sake*. *Los juegos de sake* son comúnmente de cerámica, pero pueden ser de madera, madera lacada, vidrio o plástico. La petaca y las copas se pueden vender individualmente o en conjunto.

La forma de servir sake es a través de un bote llamado *tokkuri* (徳利). Un *tokkuri* es generalmente bulboso con un cuello angosto, pero puede tener una variedad de otras formas, incluida la de un tazón para servir con pico (*katakuchi*). Tradicionalmente, el *sake* calentado a menudo se calienta colocando el tokkuri *lleno de sake* en una cacerola con agua caliente y, por lo tanto, el cuello estrecho evitaría que el calor se escape. En lugares más auténticos como bares *oden y ryōtei* en Japón, el sake a veces se calienta y se sirve en recipientes de metal conocidos como *chirori* (銚釐) o *tanpo* (湯婆). Recientemente, el *chirori* de vidrio también se usa para enfriar el sake.

Anteriormente, el sake se vendía por volumen en una taza medidora de caja de madera, conocida como *masu* que tiene un volumen de un *gō* (180 ml, 6,3 imp fl oz, 6,1 US fl oz) y también se usaba para beber. En el pasado, se decía que la caja de madera complementaba el sake elaborado tradicionalmente, ya que se elabora en un barril de madera (樽), pero en los tiempos modernos, los puristas del sake evitan el masu porque la madera afecta el sabor del sake. Además, la tradición exige que el masu se llene hasta el borde como señal de prosperidad. Masu ahora están comúnmente hechos de laca o incluso de plástico ABS. Como la copa tradicional para servir sake y un símbolo de prosperidad debido a que comparte la misma pronunciación que la palabra japonesa para aumentar/proliferar (増す), el masu todavía se usa en los tiempos modernos con fines ceremoniales o para mostrar generosidad. En algunos restaurantes japoneses, el mesero puede poner un vaso dentro del *masu* (o poner el *masu* dentro de un platillo) y verter hasta que el sake rebose y se derrame en el recipiente secundario para simbolizar esta riqueza.

La novia bebe sake de un *sakazuki* en el ritual *san-san-kudo* (三三九度) en una boda japonesa. Una mujer a la derecha sostiene un servidor de sake *chōshi* (銚子). De *Sketches of Japanese Manners and Customs, Illustrated by Native Drawings,* de JMW Silver, publicado en Londres en 1867

Hoy en día, el sake se suele servir en tazas de cerámica. Las copas que se usan para beber sake son generalmente pequeños recipientes cilíndricos llamados *o-choko* o *choko* (猪口, o- es un prefijo honorífico en japonés que se usa como *o-sake* y *o-makase*), pero también pueden incluir formas más planas como copas anchas, cuencos con boca. *Las sakazuki* son tazas ceremoniales que se usan con mayor frecuencia en bodas y otras ocasiones especiales, como las ceremonias del té, pero también existen versiones más grandes de *sakazuki*.

Kiriko (切子, cristal tallado) *tokkuri* y *ochoko*

Si bien no es un utensilio tradicional para servir, también se usa un vaso de chupito. En los Estados Unidos, se usa como sustituto de ochoko, mientras que en Japón se usa junto con masu. También se utilizan copas de sake, que es esencialmente una copa de sake de vidrio elevada sobre una base ancha. Las copas de sake, así como los tokkuri de vidrio, ahora se usan comúnmente para servir sake frío.

Donabe

Donabe (土鍋, literalmente "olla de barro") son ollas hechas de una arcilla especial para usar sobre una llama abierta en la cocina japonesa y, en el caso de la cerámica semi-gres Banko de alto contenido de petalita. A menudo, la comida se cocina en la mesa en un quemador de gas para varios *platos nabemono* como shabu-shabu y platos que se sirven a fuego lento, incluido el nabeyaki udon. Están dimensionados por *el sol*, una de las unidades de medida japonesas.

El *donabe* suele estar vidriado por dentro y poroso por fuera. Si bien el material es similar a la loza o al gres, el donabe se puede usar sobre una llama abierta y también en un horno si se toman tres precauciones. Primero, el exterior del donabe debe estar seco antes de usarlo, ya que la humedad dentro de la arcilla se expandirá con el calor y puede astillar o romper la olla. En segundo lugar, la olla debe calentarse gradualmente para reducir la posibilidad de grietas debido al estrés por calor. En tercer lugar, nunca se debe dejar la olla sobre la llama mientras está vacía.

Varios ingredientes en nabeyaki udon (fideos cocinados en olla) usando un *donabe*

Donabe es un recipiente de cocina tradicional. Está hecho de una arcilla que es porosa y gruesa. En el área alrededor de Iga, *Iga-yaki* (estilo Iga) donabe, se ha hecho desde 1832; La cerámica Iga-yaki en general se remonta al siglo VII y es muy apreciada. Se hizo particularmente popular para donabe durante el Período Edo. El donabe de la más alta calidad puede tardar dos semanas en prepararse. Hay múltiples estilos de donabe hechos para la preparación de diferentes platos. Donabe se puede usar sobre una llama abierta, y la comida a menudo se sirve fuera del donabe.

Se desarrolló una cultura en torno a donabe llamada "nabe o kakomu", que significa "rodeando la olla" o una comida comunitaria. El concepto ha aparecido repetidamente en los medios de comunicación y en los libros de cocina de donabe.

Con el uso, donabe desarrolla una pátina de craquelado del vidriado interior denominada *kannyu*. Esta pátina se valora como un signo de carácter.

Si se tratan adecuadamente, estas ollas deberían durar décadas y algunas especiales han sobrevivido durante siglos. Cuando se obtiene un *donabe* nuevo, se debe dejar hervir el *agua* durante horas y secar antes de usarlo para cocinar. Otras fuentes sugieren que el usuario simplemente debe llenar el *donabe* con agua y dejarlo reposar durante la noche. Este proceso debe repetirse si el *donabe* no se ha utilizado durante mucho tiempo.

En el antiguo ryoutei de Kioto, se almacenaría *donabe* de décadas de antigüedad y solo se usaría para invitados especiales. *El donabe* joven se utilizaría para preparar menús de almuerzo y alimentos para cocineros, para envejecerlos para este propósito.

Donabe es producido por alfareros de cerámica Banko, cerámica Iga, cerámica Shigaraki, y cerámica Mashiko.

Futa-oki

Futa-oki (竹蓋置) es un soporte de tapa que se fabrica cortando bambú en bambú invertido y haciendo pequeños orificios de ventilación en las juntas.

El sostenedor de la tapa de bambú se usa en la ceremonia del té o en la cabina.

Hay dos tipos diferentes de porta tapas de bambú, uno para el horno y otro para el furo, está un poco más arriba. Fukinuki se puede utilizar en cualquier momento.

Se dice que Takeno Joo cortó el soporte de la tapa de bambú en piezas de 1,3 pulgadas y las usó en el depósito de agua junto con el agua utilizada para el cubo de la máscara, pero Rikyu las cambió a piezas de 1,8 pulgadas y las usó para la ceremonia del té.

El soporte de la tapa de bambú también se llama hikikiri, y es una pieza desechable de bambú verde que se ha cortado con una sierra. Se dice que se hizo, y se hizo el soporte de la tapa de bambú blanco.

En "Yamagami Sojiki", está escrito que "Tsurube, el cubo de la máscara y el soporte de la tapa de bambú, estos tres colores fueron servidos por Joo".

En el "Teiyoshu", está escrito que "el chikurin fue hecho por Jooh y se usó en la casa de té y en Rikyu Kozashi".

En la "ceremonia del té keisei", bambú azul y blanco, Joohoshi, juntas cortadas, 1 pulgada y 3 minutos. Presentado tanto a Doan como a Shoan. Envió la parte superior a Shoan, y Doan toma la parte interior, y se lleva al asiento. El horno es Nakabushi, Furo. Se define como la sección Kami.

En el "Chayu Kojidan", "El balde enmascarado debe colocarse en una peregrinación o con un cuenco de arroz atado a la cintura. El balde también se saca a la pequeña sala de tatami".

En la "música del té", se usa "bambú verde futaoki estilo Rikyu, y también hay casos de uso de raíz de bambú. Después de eso, corte la piel sin defectos, use una sierra, no repare el corte con un cuchillo, haz un agujero en el nudo, y el agujero es redondo y bonito”.

Hanaire

En la cultura japonesa, los utensilios de flores son accesorios de vida muy importantes. El lugar donde se colocan los utensilios de flores no solo es el foco del espacio, sino que también hace que el espacio vital esté lleno de vida. A menudo, cambiar el espacio con diferentes ramos también es la forma más conveniente de cambiar el estado de ánimo.

Los utensilios para flores se usan como medios y accesorios para realzar el ramo. La elección de los materiales es muy importante. Use utensilios para flores herméticos de plástico o vidrio. Debido a que la temperatura dentro y fuera de los utensilios para flores es diferente, los ramos se pudren fácilmente y marchito. También habrá un olor desagradable. El agua debe ser reemplazada con frecuencia. Para evitar la acumulación de sabores, se utiliza la técnica tradicional de quemar madera. La arcilla se cuece durante mucho tiempo.

El utensilio de flores no está restringido por el material, el tamaño y el peso, cuanto más grande es el utensilio de flores, más se puede ver la habilidad del fabricante y la cocción de la cerámica, la tensión de la postura y el cambio de textura de la superficie puede ser completamente exhibida.

Incluso si se combinan diferentes ramos con los mismos utensilios de flores, se pueden hacer miles de combinaciones mediante el ajuste de la postura y la combinación de colores.

El elemento más difícil de entender en la estética japonesa es en realidad la naturaleza. Cómo introducir elementos naturales en el espacio interior para hacer que las flores y las plantas se destaquen en la naturaleza como vívidas. Los utensilios de flores que queman leña tienen un poder tan natural, incluso si es una flor, un árbol, una hierba y una hoja. Tiene una postura única, simple y hermosa.

Los utensilios de flores se originaron en China, pero tienen un sabor japonés completamente diferente debido a la influencia de la ceremonia del té japonesa. Las flores pueden agregar un sentido de estación y color, por lo que se han convertido en un accesorio imprescindible en la ceremonia del té.

Mino Akatsu-horno doméstico trasero
cang flor de esmalte.
diámetro 15X altura 28 cm / diámetro de la flor: 8 cm

Los fideos Wuxu toman una maceta grande de flores.
diámetro 23X altura 30 cm / diámetro de la flor: 7,5 cm

En la historia de la ceremonia del té japonesa, antes del período Muromachi tardío, todos los utensilios florales estaban hechos de accesorios Tangwu de China, como bronces metálicos, u hornos chinos Longquan, y flores de jaula Tangwu.

En el período Momoyama, con la finalización de la ceremonia del té en manos de Sen Rikyu, las incisiones de bambú comenzaron a aparecer como flores en forma de tubo de bambú, como un corte simple, un corte doble, etc. Además, los japoneses Las jaulas de bambú también se utilizaron para reemplazar el estado de las jaulas de bambú Tangwu.

En los primeros días del período Edo, los hornos de todo Japón estaban quemando gradualmente utensilios de té de cerámica y utensilios kaiseki.

Después del período Momoyama, Japón comenzó a quemar utensilios de flores de cerámica, pero la mayoría de ellos estaban hechos de utensilios de metal que imitaban objetos de la dinastía Tang y tenían forma de flores enjauladas, y la mayoría de las formas de uso eran principalmente "poner flores" o "flores colgantes”.

Los utensilios de flores de cerámica japonesa se basan originalmente en jaulas tangwu chinas y utensilios de metal como modelo. Los utensilios de flores de cerámica se llevan al banquete de té en forma de juguetes, para que los invitados en el banquete de té puedan sorprenderse gratamente y divertirse.

Flor de horno de jardín de pino Bizen-yaki de diámetro 15X altura 16 cm / diámetro de la flor: 1,5 cm

Kyoto Setsu Yoshihiro Seto Flor
Diámetro 13X Altura 27cm / Flor Diámetro: 6X4cm

La cerámica también se acepta gradualmente. El material de la cerámica es más suave que el metal, pero más duro que la jaula de bambú. En términos de color y texto, tampoco está disponible en Tangwulong y bronce.

En los tiempos modernos, la cerámica a leña se ha convertido en la corriente principal. Debido a su buena permeabilidad al aire y una combinación muy natural, es fácil de usar utensilios de flores en la vida.

Hibachi

El *hibachi* (火鉢, cuenco de fuego) es un dispositivo de calefacción tradicional japonés. Es un brasero que es un recipiente redondo, cilíndrico o en forma de caja, con la parte superior abierta, hecho o revestido con un material resistente al calor y diseñado para contener carbón encendido. Se cree que los *hibachi* se remontan al período Heian (794 a 1185). Está lleno de ceniza incombustible y el carbón se encuentra en el centro de la ceniza. Para manejar el carbón, un par de palillos de metal llamados *hibashi* (火箸, palillos de fuego), de una manera similar a las planchas o tenazas de fuego occidentales. *Los hibachi* se usaban para calentar, no para cocinar. Calienta por radiación, y es demasiado débil para calentar una habitación entera, a menudo decepcionando a los extranjeros que esperaban tal poder. A veces, la gente colocaba un *tetsubin* (鉄瓶, tetera de hierro) sobre el *hibachi* para hervir agua para el té. Más tarde, en la década de 1900, también se cocinaba algo sobre el *hibachi*.

Un hibachi de porcelana

Las casas japonesas tradicionales estaban bien ventiladas (o mal selladas), por lo que el envenenamiento por monóxido de carbono o la asfixia por dióxido de carbono al quemar carbón vegetal eran de menor preocupación. Sin embargo, tales riesgos existen y es necesario un manejo adecuado para evitar accidentes. *Hibachi* nunca debe usarse en habitaciones herméticas como las de los edificios occidentales.

En América del Norte, el término *hibachi* se refiere a una pequeña estufa de cocina calentada con carbón (llamada *shichirin* en japonés), o a una placa caliente de hierro (llamada *teppan* en japonés) utilizada en los restaurantes *teppanyaki*.

Hibachi primitivo de antes del período Edo (1600–1868)
(Museo Fukagawa Edo)

Un hibachi de carbón tradicional, hecho c. 1880-1900

Kensui

Los kensui son recipientes de aguas residuales que se utilizan en el salón de té durante la preparación del matcha. Suelen ser de cobre o latón, pero también se pueden formar en cerámica, madera o madera lacada. Uno de los movimientos más difíciles en el salón de té es ponerse de pie después de preparar el té en las esteras de tatami. La persona se pone de pie mientras se sostiene el kensui, a menudo casi lleno de agua.

La tradición dicta que esta es la única vez que el anfitrión se aleja de los invitados, en lugar de volverse hacia ellos. Esto es para evitar que el kensui pase por encima del fuego. Si el agua usada del kensui se derramara sobre el brasero, el vapor y las cenizas resultantes serían explosivos. Entonces, se gira en sentido contrario en consideración a los invitados

Kensui: Uchime (martillado), cobre, tamaño y forma estándar

Kensui: Uchime (martillado), cobre, tamaño y forma poco profundos

Kensui: cerámica, color oscuro

Kensui: Cerámica Iraho

Kensui: Cerámica, Iraho

Kensui: Cerámica Estilo Mishima

Kōgō

Kōgō (香合) es un pequeño recipiente con tapa para el incienso que se agrega al fuego de carbón durante el procedimiento de colocación de carbón. Para el incienso amasado (*nerikō*) que se usa en un hogar hundido (*ro*), el recipiente generalmente está hecho de cerámica. Las astillas de madera de incienso (*kōboku*) que se utilizan en un brasero portátil (*furo*), generalmente se fabrican con laca o madera común. También hay recipientes de incienso hechos de conchas de almejas.

Caja de incienso *kōgō*, influenciada por el estilo tailandés Sawankhalok, por un seguidor de Ogata Kenzan (siglo XIX)

Kyusu

Un *kyūsu* (急須) es una tetera tradicional japonesa que se utiliza principalmente para preparar té verde.

El error común es que un *kyūsu* siempre tiene un asa lateral. Sin embargo, la palabra "kyūsu" simplemente significa "tetera", aunque en el uso común *kyūsu* generalmente se refiere a una tetera con un asa lateral.

Macetas Kyūsu con asa lateral (derecha) y asa superior, diseño de Masahiro Mori

Los dos tipos más comunes de *kyūsu* son *yokode kyūsu* (横手急須, *tetera de mano lateral (le)*), que tiene un asa lateral y que es el tipo más común, y *ushirode kyūsu* (後手急須, *tetera de mano trasera (le)*), que tiene un asa trasera, como las teteras en otras partes del mundo; también hay *uwade kyūsu* (上手急須, *top hand (le) tetera*).

La cerámica de Tokoname es conocida por su *kyūsu*. En tipos más pequeños, algunas de las tapas se pueden fabricar de tal manera que no se caigan debido a la adherencia del agua. El pico también debe estar diseñado con un ángulo que no permita que se derramen gotas mientras se vierte.

Tetera Kyūsu para té macerado con la inscripción de un poema *waka* de Ōtagaki Rengetsu, gres con glaseado de arroz, paja y ceniza, mediados del siglo XIX, finales del período Edo-principios de la era Meiji

Tetera Kyūsu con asa lateral, diseño de paisaje, azul vidriado, por Mizukoshi Yosobei en Kioto, finales del período Edo o principios de la era Meiji, siglo XIX

Tetera Kyūsu, cerámica Tokoname, era Taishō ca. 1921-1925, por Yamada Jozan I

Mizusashi

Un *mizusashi* (水指) es un recipiente con tapa para agua fría fresca que usa el anfitrión en el salón de té durante las ceremonias. El agua se usa principalmente para reponer el agua en el *kama* al final de ciertas ceremonias. *Los mizusashi* generalmente están hechos de cerámica, pero también se usan *mizusashi de madera, vidrio y metal.*

Mizusashi

Si el *mizusashi* es de cerámica y tiene una tapa a juego de la misma cerámica, la tapa se denomina *tomobuta* o "tapa a juego". A menudo, un *mizusashi* de cerámica tendrá una tapa hecha a medida de madera lacada, especialmente si se trata de un recipiente que originalmente no tenía una tapa a juego.

El *mizusashi* es uno de los objetos principales en el esquema estético de los objetos que el anfitrión selecciona para la ocasión particular. *Mizusashi* se clasifican por su forma, lugar de fabricación y otras características.

Mizutsugi

Un *mizutsugi* (水次, literalmente, 'vertedor de agua') es una jarra de agua con tapa que se usa para reponer el recipiente con agua dulce (*mizusashi*) al final de ciertas ceremonias.

Los hay de metal, de cerámica y de madera curvada. Hay dos tipos principales: *katakuchi* y *yakan*. La variedad conocida como *katakuchi* es cilíndrica, tiene pico y asa, y tapa a juego. Puede ser de madera curvada, madera lacada o cerámica; la variedad conocida como *yakan* está hecha de metal.

Shimamono

Shimamono (島物 "objetos de la isla") es un término genérico para los utensilios de té japoneses producidos fuera de Japón, Corea y China, principalmente del sudeste asiático.

Los artículos de Corea se denominan *kōraimono* (高麗物) y los de China llamados *karamono* (唐物) no se consideran *shimamono*.

Fueron importados con barcos en las rutas comerciales y comenzaron a hacerse populares en los siglos XV y XVI. Por lo tanto, el término puede tomarse literalmente en el sentido de "objetos de la isla". En la época del gobierno del *Shōgun* Tokugawa Yoshimune, también se producían imitaciones de *shimamono* en Japón. Sin embargo, en este punto se les llamó "objetos rayados", pero la pronunciación siguió siendo la misma. Como tales, pueden contarse como parte de la cerámica y la porcelana japonesas.

El tratado *Tōkikō* describe el comercio de cerámica japonés con Asia y ofrece descripciones detalladas.

Tipos

Nombre	*Kanji*	Orígenes	notas	Imagen de ejemplo
Cerámica Rusun	呂宋焼	Luzón	Artículos de cerámica. El comerciante Ruson Sukezaemon (呂宋助左衛門) estuvo particularmente relacionado con el comercio de artículos de *Rusun* durante el gobierno de Toyotomi Hideyoshi en el siglo XVI. Agrupados junto con la cerámica Mishima	
Artículos de Annan	安南焼	Annam	A menudo, cerámica azul y blanca que luego también se produjo en Japón. Estos se usaron originalmente como tazones de arroz, pero se reutilizaron en Japón para el té. Presentan motivos florales simplificados como decoración, y su marca es un pie alto inusual. Una variante está en colores rojo y verde, conocida como *Beni Annan* (紅安南). Un raro *chawan* del siglo XVI se conserva en el Museo Tokugawa de Nagoya y está inscrito como Objeto de Arte Importante.	
Artículos de Nanban	南蛮焼	El sudeste de Asia	Artículos del sudeste asiático sin procedencia exacta	
Amakawa	アマカワ	Macao	Arcilla blanca y vidriado grisáceo. Agrupados junto con artículos de Mishima	
Moru / Mo-ru	モウル / モール	Molucas		
To Indu / Tenji	東インドゥ	Este de la india		
Artículos de Kochi	交趾焼	Sur de China	Desarrollado a partir de la cerámica Cochin del sur de China. Generalmente en colores amarillo, verde y azul.	
Nekoro	ネコロ	Islas Nicobar		
Taiwán	臺灣	Taiwán	Agrupados junto con artículos de Mishima	
Hannera	ハンネラ	El sudeste de Asia	Un tipo de cerámica simple sin vidriar, a menudo de color rojizo o naranja	
Kinma	蒟醤	Siam o Birmania	Un estilo de laca con patrones finamente incrustados	

Koma	独楽	Siam	Lacado, llamado "peonza" (*koma*) porque los colores están pintados en patrones giratorios concéntricos	
Sáhari	砂張	El sudeste de Asia	Es un término general para artículos de metal, específicamente una aleación hecha principalmente de cobre que contiene una pequeña cantidad de plata y plomo, a la que se agrega principalmente estaño de origen del sudeste asiático. Apareció desde el final del período Muromachi hasta el período Momoyama.	

Suribachi

Suribachi (擂 鉢 , lit. "tazón de molienda") y *Surikogi* (擂 粉 木 , lit. "moler-polvo-madera") son morteros japoneses. Estos morteros se utilizan en la cocina japonesa para triturar diferentes ingredientes como las semillas de sésamo.

El *suribachi* es un cuenco de cerámica, vidriado por fuera y con un patrón tosco llamado *kushi-no-me* por dentro sin vidriar. Esta superficie es algo similar a la superficie del *oroshigane* (rallador). El mortero de *surikogi* está hecho de madera para evitar el desgaste excesivo del *suribachi*. Tradicionalmente se utilizaba la madera del árbol sanshō (fresno espinoso japonés), que aporta un ligero sabor a la comida, aunque hoy en día son más habituales otras maderas. Los cuencos tienen un diámetro de 10 cm a 30 cm. Para usar el *suribachi*, el bol se coloca sobre una superficie antideslizante, como una alfombra de goma o una toalla húmeda, y el *surikogi* se utiliza para moler el material. Recientemente, las versiones de plástico del *suribachi* también se han vuelto populares, pero tienen una vida útil mucho más corta. El *suribachi* y *el surikogi* llegaron a Japón desde China alrededor del año 1000 d.C. El mortero se utilizó por primera vez para la medicina, y solo más tarde para los productos alimenticios. Un mortero japonés de mayor tamaño que se usa para machacar el arroz es un *usu* con un mortero llamado *kine.*

La montaña más alta de Iwo Jima, el monte Suribachi, lleva el nombre de este dispositivo de cocina.

Suribachi de tamaño pequeño con semillas de sésamo negro y un surikogi de tamaño *mediano hecho* de madera

Yunoumi

Un *yunomi* (湯のみ) es una forma alta de una taza de té japonesa, generalmente hecha de material cerámico y sin asa.

Las tazas de té Yunomi son altas con un pie recortado o torneado. Debido a que la taza se calienta rápidamente, generalmente se sostiene con las dos manos. A diferencia del tazón de té chawan más formal que se usa durante la ceremonia del té japonesa, el yunomi está hecho para beber té a diario o informalmente.

Hay pares especiales de yunomi llamados *meoto yunomi*. Generalmente consta de dos tazas con el mismo patrón (a veces en diferentes colores) pero con tamaños ligeramente diferentes y, a menudo, formas ligeramente diferentes (la taza más grande es la taza del "esposo" y la más pequeña es la taza de la "esposa"). Esta pareja es popular para los regalos de boda.

Muchos alfareros contemporáneos, tanto en Oriente como en Occidente, hacen yunomi. Como género, el yunomi se ha convertido en un artículo muy coleccionado.

LA PINTURA JAPONESA

Emakimono

Emakimono (絵巻物, lit. 'pergamino de imagen', también *emaki-mono*) o *emaki* (絵巻) es un sistema de narración horizontal ilustrado de pergaminos pintados que se remonta al período Nara (710–794 d.C.) Japón. Inicialmente copiando el estilo de sus contrapartes chinas mucho más antiguas, durante los sucesivos Heian (794-1185) y Kamakura *emakimono* japonés desarrolló su propio estilo distintivo. Por lo tanto, el término *emakimono* se refiere solo a los pergaminos narrativos pintados en japonés.

Como en los rollos chinos y coreanos, los *emakimono* combinan caligrafía e ilustraciones y se pintan, dibujan o estampan en largos rollos de papel o seda que a veces miden varios metros. El lector desenrolla cada rollo poco a poco, revelando la historia como mejor le parezca. *Los emakimono* son por tanto un género narrativo similar al libro, que desarrollan relatos románticos o épicos, o ilustran textos y leyendas religiosas. Totalmente ancladas en el estilo *yamato-e*, estas obras japonesas son ante todo un arte cotidiano, centrado en el ser humano y las sensaciones que transmite el artista.

Aunque los primeros emakimono del siglo VIII eran copias de obras chinas, los *emakimono* de gusto japonés aparecieron a partir del siglo X en la corte imperial de Heian, especialmente entre damas aristocráticas con vidas refinadas y solitarias, que se dedicaban a las artes, la poesía, la pintura, la caligrafía y literatura. Sin embargo, no queda ningún *emakimono* del período Heian, y las obras maestras más antiguas se remontan a la "edad de oro" del *emakimono* en los siglos XII y XIII. Durante este período, las técnicas de composición se perfeccionaron y los temas fueron aún más variados que antes, y se trataron de historia, religión, romances y otros cuentos famosos. Los mecenas que patrocinaron la creación de estos *emakimono* eran sobre todo los aristócratas y los templos budistas. A partir del siglo XIV, el *género emakimono* se vuelve más marginal, dando paso a nuevos movimientos nacidos principalmente del budismo zen.

Las pinturas de *Emakimono pertenecen en su mayoría al estilo yamato-e*, caracterizado por sus temas de la vida y los paisajes japoneses, la puesta en escena del ser humano y un énfasis en colores ricos y una apariencia decorativa. El formato de los *emakimono*, largos rollos de altura limitada, requiere la resolución de todo tipo de problemas de composición: primero hay que hacer las transiciones entre las distintas escenas que acompañan la historia, elegir un punto de vista que refleje la narración, y crear un ritmo que exprese mejor los sentimientos y emociones del momento. En general, existen dos categorías principales de *emakimono*: las que alternan la caligrafía y la imagen, ilustrando cada nueva pintura el texto precedente, y las que presentan pinturas continuas, no interrumpidas por el texto, donde diversas medidas técnicas permiten las transiciones fluidas entre las escenas.

Hoy, *emakimono* ofrece una visión histórica única de la vida y las costumbres de los japoneses, de todas las clases sociales y todas las edades, durante la primera parte de la época medieval. Pocos de los rollos han sobrevivido intactos y alrededor de 20 están protegidos como Tesoros Nacionales de Japón.

Concepto

El término *emakimono* o *e-makimono*, a menudo abreviado como *emaki*, se compone del kanji *e* (絵 , "pintura"), *maki* (巻, "pergamino" o "libro") y *mono* (物, "cosa"). El término se refiere a rollos largos de papel pintado o seda, que varían en longitud desde menos de un metro hasta varios metros de largo; se informa que algunos miden hasta 12 metros (40 pies) de largo. Los rollos cuentan una historia o una sucesión de anécdotas (como crónicas literarias o parábolas budistas), combinando elementos pictóricos y narrativos, cuya combinación caracteriza los movimientos artísticos dominantes en Japón entre los siglos XII y XIV.

Se lee un *emakimono*, según el método tradicional, sentado sobre una estera con el rollo colocado sobre una mesa baja o en el suelo. Luego, el lector lo desenrolla con una mano mientras lo rebobina con la otra mano, de derecha a izquierda (según la dirección de escritura del japonés). De esta manera, solo se puede ver una parte de la historia, unos 60 centímetros (24 pulgadas), aunque se pueden desenrollar más- y el artista crea una sucesión de imágenes para construir la historia.

Una vez que se ha leído el *emakimono, el lector debe rebobinar el rollo nuevamente en su dirección de lectura original.* El *emakimono* se mantiene cerrado con un cordón y se almacena solo o con otros rollos en una caja destinada a este fin, y que a veces está decorada con motivos elaborados. Un *emakimono* puede constar de varios pergaminos sucesivos según lo requiera la historia: el *Hōnen Shōnin Eden* estaba compuesto por 48 pergaminos, aunque el número estándar suele oscilar entre uno y tres.

Un *emakimono* se compone de dos elementos: las secciones de texto caligráfico conocidas como *kotoba-gaki*, y las secciones de pinturas denominadas *e*; su tamaño, disposición y número varían mucho, según la época y el artista. En *emakimono* inspirado en la literatura, el texto ocupa nada menos que dos tercios del espacio, mientras que otras obras más populares, como el *Chōjū-jinbutsu-giga*, favorecen la imagen, a veces hasta el punto de hacer desaparecer el texto. Los rollos tienen una altura limitada (en promedio entre 30 cm (12 pulgadas) y 39 cm (15 pulgadas)), en comparación con su longitud (en promedio 9 m (30 pies) a 12 m (39 pies)), lo que significa que *emakimono,* por lo tanto, se limitan a ser leídos solos, históricamente por la aristocracia y los miembros del alto clero.

Estilos y técnicas

Estilo de corte: onna-e

Onna-e transcribió íntegramente la estética lírica y refinada de la corte, que se caracterizó por una cierta mesura, la introspección y la expresión de los sentimientos, reuniendo sobre todo obras inspiradas en la literatura "romántica" como la de *Genji Monogatari Emaki*. La impresión dominante de este género se expresa en japonés con el término *mono no aware*, una especie de melancolía fugaz nacida del sentimiento de la impermanencia de las cosas. Estas obras adoptaron principalmente la técnica denominada *tsukuri-e* (pintura construida), con colores ricos y opacos. En *emakimono* del siglo XIII, en el que la *onna-e*se actualizó el estilo, se utilizó la misma técnica, pero a veces de manera menos completa, los colores expresaban más directamente los sentimientos y los artistas usaban una estética más decorativa, como ocurre con el importantísimo uso del polvo de oro en el *Murasaki Shikibu Nikki Emaki*.

Un elemento característico de la *onna-e* reside en el dibujo de los rostros, muy impersonales, que los especialistas suelen comparar con las máscaras de Noh. En efecto, según la técnica *hikime kagibana*, bastaban dos o tres líneas para representar los ojos y la nariz de forma estilizada; E. Grilli nota la melancolía de este enfoque. El efecto deseado aún es incierto, pero probablemente refleja la gran moderación de sentimientos y personalidades en el palacio, o incluso permite que los lectores se identifiquen más fácilmente con los personajes. En algunos *monogatari* del período Heian, los artistas expresaron más bien los sentimientos o las pasiones en las posiciones, así como en los pliegues y pliegues de la ropa, en armonía con el estado de ánimo del momento.

Pintura Tsukuri-e, con tonos vivos típicos del *yamato-e* primario, *Genji Monogatari Emaki*, siglo XII

Pintura Tsukiri-e en tonos más claros, *Murasaki Shikibu Nikki Emaki*, siglo XIII

Estilo popular: otoko-e

La corriente del estilo *otoko-e* era más libre y viva que *el onna-e*, representando batallas, crónicas históricas, epopeyas y leyendas religiosas favoreciendo las ilustraciones largas a la caligrafía, como en el *Shigisan Engi Emaki* o el *Heiji Monogatari Emaki*. El estilo se basó en líneas suaves dibujadas libremente por el artista con tinta, a diferencia de las pinturas construidas *con tsukuri-e*, para favorecer la impresión de movimiento. Los colores generalmente parecían más apagados y dejaban el papel desnudo en algunos lugares.

Si el término *onna-e* está bien atestiguado en los textos de la época, y parece provenir de las ilustraciones de novelas de las damas de la corte del siglo X, los orígenes de los *otoko-e* son más oscuros: surgen *una a priori* del interés de los nobles por la vida provinciana japonesa a partir del siglo XI, así como de las leyendas populares locales; además, varias escenas muy detalladas del *Shigisan Engi Emaki* muestran claramente que su autor solo puede haber sido un regular de palacio, un aristócrata o un monje. En cualquier caso, todavía existen varias colecciones de estos cuentos populares de la época, como el *Konjaku Monogatarishū*.

A diferencia de las pinturas de la corte, los pergaminos más espontáneos como el *Shigisan Engi Emaki* o el *Ban Dainagon Ekotoba* muestran mucho más realismo en el dibujo de los personajes, y representan, entre otros temas, el humor y el burlesque, con los sentimientos de las personas (como la ira, la alegría y miedo) expresados de forma más espontánea y directa.

Escena popular en la que priman las líneas sobre los colores muy claros, *Shigisan Engi Emaki*, siglo XII

Otra pintura de tema popular a favor de las líneas, *Kokawa-dera Engi Emaki*, siglo XII

Escena de batalla que representa una de las invasiones mongolas de Japón, *Mōko Shūrai Ekotoba*, siglo XIII

Colores y dinamismo, *Kitano Tenjin Engi Emaki*, siglo XIII

Paisaje del monte Kōya, similar al estilo chino *shan shui*, *Ippen Shōnin Eden*, 1299

Detalle de pintura de guerreros muy realistas en rostros, armas y armaduras, *Heiji Monogatari Emaki*, siglo XIII

Pintura realista del período Kamakura

Durante el período Kamakura, las dos corrientes de *yamato-e* (*onna-e* y *otoko-e*) se mezclaron y dieron origen a obras dinámicas y de colores vivos, a la manera del *Kitano Tenjin Engi Emaki*. Además, la mayoría de

los *emakimono* también transcribieron las tendencias realistas de la época, según los gustos de los guerreros en el poder. El *Heiji Monogatari Emaki* muestra así con gran detalle las armas, armaduras y uniformes de los soldados, y el *Ban Dainagon Ekotoba* retrata individualmente a las más de doscientas figuras aterrorizadas que aparecen en la sección que representa el fuego en la puerta.

La pintura realista se muestra mejor en los retratos conocidos como *nise-e*, un movimiento iniciado por Fujiwara no Takanobu y su hijo Fujiwara no Nobuzane. Estos dos artistas y sus descendientes produjeron una serie de *emakimono* de un género particular: eran conjuntos de retratos de personas famosas realizados en un estilo bastante similar, con una sencillez casi geométrica en la vestimenta y un realismo extremo en el rostro. La esencia de la *nise-e* era realmente capturar la personalidad íntima del sujeto con gran economía.

Entre los pergaminos *nise-e* más famosos se encuentran el *Tennō Sekkan Daijin Eizukan*, compuesto por 131 retratos de emperadores, gobernadores, ministros y cortesanos importantes (de Fujiwara no Tamenobu y Fujiwara no Gōshin, del siglo XIV), y el *Zuijin Teiki Emaki* de Nobuzane, cuya pintura en tinta (*hakubyō*) realzada con un color muy discreto ilustra perfectamente las líneas *nise-e*. Además, está el *Sanjūrokkasen Emaki*, una obra de un estilo más idealizado que realista, que forma una galería de retratos del Treinta y seis inmortales de la poesía. Más generalmente, los humanos son uno de los temas elementales de *emakimono*, y muchas obras del período Kamakura incorporan técnicas *nise-e*, como el *Heiji Monogatari Emaki* o el *Mōko Shūrai Ekotoba*.

Paisajes chinos y lavados de la dinastía Song

Por lo tanto, el estilo *yamato-e* caracterizó a casi todos los *emakimono*, y la pintura china ya no proporcionó los temas y las técnicas. Sin embargo, todavía se notaban influencias en ciertas obras del período Kamakura, en particular el arte, tan famoso hoy en día, de las pinturas a la aguada de la dinastía Song, que quedó plenamente demostrado en los grandiosos y profundos paisajes esbozados a tinta por Ienaga. Los préstamos también permanecieron visibles en pergaminos religiosos como el *Kegon Engi Emaki* o el *Ippen Shōnin Eden*. Esta última obra presenta muchos paisajes típicos de Japón según una perspectiva y un realismo riguroso, con una gran economía de colores; Se utilizan varias técnicas pictóricas de Song para sugerir profundidad, como el vuelo de los pájaros que desaparece en el horizonte o el fondo que se desvanece gradualmente.

Paisaje de composición sinística del Santuario Itsukushima en Miyajima y el famoso *torii* flotante, *Ippen Shōnin Eden*, 1299

Paisaje montañoso escarpado y ermita, *Kiyomizu-dera Engi Emaki*, 1517

<u>Técnicas pictóricas</u>

Técnica Tsukuri-e

La técnica clásica de pintura *emakimono* se llama *tsukuri-e* (作り絵, lit. 'pintura construida', utilizada especialmente en la mayoría de las obras del estilo *onna-e*. Primero se hizo un boceto de los contornos en tinta antes de aplicar los colores planos sobre toda la superficie del papel usando pigmentos vivos y opacos. Los contornos, en parte

enmascarados por la pintura, finalmente fueron revividos con tinta y los pequeños detalles (como el cabello de las damas) fueron realzados. Sin embargo, el primer boceto se modificó a menudo, en particular cuando los pigmentos minerales eran insolubles en agua y, por lo tanto, requerían el uso de una cola espesa. El color parece ser un elemento muy importante en la pintura japonesa, mucho más que en la china, porque da sentido a los sentimientos expresados; en el *Genji Monogatari Emaki*, el tono dominante de cada escena que ilustra un momento clave de la novela original revela los profundos sentimientos de los personajes.

Durante el período Kamakura, las diferentes etapas de *tsukuri-e* todavía se observaban ampliamente, a pesar de las variaciones (colores más claros, líneas más similares a las pinturas de lavado de la dinastía Song, etc.).

El emperador llama a Kaoru para jugar al Go, *Genji Monogatari Emaki*, siglo XII

Mujeres que lloran en la casa Tomo no Yoshio, *Ban Dainagon Ekotoba*, siglo XII

Línea de tinta y pintura monocromática

Si bien los emakimono coloreados suelen ocupar un lugar preponderante, se encuentran en contraste las pinturas monocromáticas en tinta china (*hakubyō* o *shira-e*), según dos enfoques. Primero, las líneas de tinta pueden ser extremadamente libres, con el artista poniendo sobre el papel gestos suaves sin restricciones que son especialmente dinámicos, ya que es principalmente la sensación de movimiento lo que emerge en estas obras. El pintor también juega con el grosor del pincel para acentuar el dinamismo, así como con la dilución de la tinta para explotar una paleta de grises más amplia. Entre tales pergaminos, el *Chōjū-jinbutsu-giga*, anteriormente probablemente atribuido erróneamente a Toba Sōjō, sigue siendo el más conocido; Grilli describe el rasgo como una "efusión continua".

Pintura con tinta libre, *Chōjū-jinbutsu-giga*, siglo XII

Pintura con tinta libre, *Shōgun-zuka Emaki* siglo XIII

El segundo enfoque de las pinturas monocromáticas está más construido, con trazos finos y regulares que dibujan una escena completa y coherente, muy similar al primer boceto en las obras *tsukuri-e* antes de la aplicación de los colores; según algunos historiadores del arte, también es posible que estos *emakimono* simplemente estén sin terminar. El *Makura no Sōshi Emaki* encaja perfectamente con este enfoque, aceptando solo algunos finos toques de rojo, al igual que el *Takafusa-kyō Tsuyakotoba Emaki* y el *Toyo no Akari Ezōshi*. Varios *hakubyō algo aficionados s*e conservan ilustraciones de novelas clásicas de la Baja Edad Media y de la decadencia del *emakimono*.

A diferencia de la pintura occidental, las líneas y los contornos en tinta juegan un papel esencial en *emakimono*, monocromático o no. A veces, sin embargo, los contornos no se dibujan como de costumbre: así, en el *Kitano Tenjin Engi Emaki*, el artista utiliza la ausencia de contornos para evocar el espíritu sintoísta en los paisajes japoneses. Originaria de China, esta técnica pictórica ahora se llama *mokkotsu* ('pintura sin huesos').

Composición espacial y temporal

Transiciones entre escenas

La yuxtaposición del texto y la pintura constituye un punto clave del aspecto narrativo de *emakimono*. Originalmente, en los sutras ilustrados, la imagen estaba organizada en un friso largo y continuo en la parte superior del rollo, sobre los textos. Ese enfoque, sin embargo, fue rápidamente abandonado por un diseño más abierto, del cual hay tres tipos:

- Alternancia entre textos y pinturas (*danraku-shiki*), tratando los primeros de transcribir las ilustraciones escogidas por el artista. Las pinturas de estilo cortesano (*onna-e*) a menudo optaron por este enfoque, ya que las pinturas se enfocaban más fácilmente en momentos importantes o transmitían una narrativa.
- Intermitencia, donde los textos aparecían solo al principio o al final del pergamino, dando un lugar privilegiado a las ilustraciones continuas (*rusōgata-shiki* o *renzoku-shiki*). Este tipo se usaba a menudo en crónicas épicas e históricas; los ejemplos más conocidos son el *Shigisan Engi Emaki* y el *Heiji Monogatari Emaki*. A veces, los textos incluso estaban alojados en un rollo manual separado.
- Pinturas intercaladas con texto, es decir, el texto se colocaba sobre las personas que hablaban, como en los relatos budistas del *Dōjō-ji Engi Emaki*, el *Kegon Gojūgo-sho Emaki* o el *Tengu Zōshi Emaki*.

El equilibrio entre textos e imágenes variaba mucho de una obra a otra. El autor poseía una amplia "sintaxis de movimiento y tiempo" que le permitía adaptar la forma a la historia ya los sentimientos transmitidos. Los rollos con ilustraciones continuas (*rusōgata-shiki*) naturalmente hicieron que las transiciones fueran más ambiguas, porque cada lector puede revelar una porción más grande o más pequeña de las pinturas, más o menos rápidamente. A falta de una separación clara entre escenas, el modo de lectura debe ser sugerido en las pinturas para mantener una cierta coherencia.

Los artistas utilizaron dos tipos de enlaces entre escenas. En primer lugar, existían enlaces por separación utilizando elementos del paisaje (tradicionalmente, río, campo, niebla, edificios) que eran muy comunes. En segundo lugar, los artistas utilizaron una paleta de elementos de transición sugeridos por las figuras o la disposición de los objetos. Por lo tanto, no era raro que los personajes señalaran con el dedo la siguiente pintura o que se los representara viajando para crear el vínculo entre dos ciudades, o que los edificios estuvieran orientados a la izquierda para sugerir partida y a la derecha para sugerir la llegada. De manera más general, Bauer identifica la noción de fuera de campo (la parte de la pintura aún no visible) que el pintor debe traer sin perder la coherencia.

Pintura en friso sobre el texto, una forma de origen chino que fue rápidamente abandonada, *Sutra ilustrado de causa y efecto*, siglo VIII

Texto antes del cuadro, *Obusuma Saburo Emaki*, siglo VIII

Perspectiva y punto de vista

El espacio en la composición de un *emakimono* constituye una segunda instancia importante de la narración en el tiempo. Como el pergamino suele leerse de derecha a izquierda y de arriba abajo, los autores adoptan principalmente puntos de vista de inmersión *chōkan*, 'perspectiva de pájaro'). Sin embargo, la baja altura del *emakimono* obliga al artista a utilizar trucos como el uso de largas líneas diagonales de fuga o curvas sinuosas que sugieren profundidad. En el interior, son los elementos arquitectónicos (vigas, tabiques, puertas) los que se utilizan para configurar estas diagonales; en el exterior, las diagonales las configuran los techos, muros, caminos y ríos, dispuestos en varios planos. En el *emakimono* la pintura no existe con una perspectiva real en el sentido occidental - que represente fielmente lo que percibe el ojo- sino, más bien, una proyección paralela u oblicua.

La disposición de los elementos en una escena *emakimono* se basa en el punto de vista, incluyendo la técnica conocida como *fukinuki yatai*. Como se mencionó anteriormente, las escenas se pintan más comúnmente cuando se

ven desde arriba (vista de pájaro) para maximizar el espacio disponible para pintar, a pesar de la altura reducida de los rollos, dejando parte del fondo visible.

En las escenas interiores, la técnica más simple fue desarrollada por los artistas chinos Tang: solo se dibujan tres paredes de la habitación, en perspectiva paralela; el punto de vista se encuentra en el lugar de la cuarta pared, un poco más arriba. Cuando surgió la necesidad de dibujar varios planos, por ejemplo, el fondo de la habitación o una puerta abierta a la siguiente, los artistas procedieron a reducir el tamaño (de la escala). Las escenas más generales en las que se desarrolla la historia, como los paisajes, pueden representarse desde un punto de vista muy distante (como en el *Ippen Shōnin Eden* o el *Sumiyoshi Monogatari Emaki*). En el *Eshi no Soshi Emaki* y el *Kokawa-dera Engi Emaki*, el pintor optó principalmente por una vista lateral, y el desarrollo de la historia depende de una sucesión de planos comunicantes.

Sin embargo, los artistas japoneses imaginaron una nueva disposición de *emakimono* que rápidamente se convirtió en la norma para retratar interiores. Se llamó *fukinuki yatai* (literalmente, 'techo quitado'), e implica no representar los techos de los edificios, y posiblemente las paredes en primer plano si es necesario, para permitir una representación del interior. A diferencia de la disposición anterior, el punto de vista se encuentra fuera de los edificios, todavía en lo alto, porque el propósito principal de *fukinuki yatai* es representar dos espacios narrativos separados, por ejemplo, dos habitaciones contiguas, o bien dentro y fuera. La génesis de esta técnica es todavía poco conocida (ya aparece en la biografía sobre tabla de madera de Prince Shōtoku) pero ya aparecía con gran maestría en las pinturas de estilo cortesano (*onna-e*) en el siglo XII.

En la corte de Heian, Kaoru visita a Ukifune, de quien está enamorado. La composición se basa en primer lugar en las largas diagonales, materializadas por la galería, que crean la perspectiva paralela; en segundo lugar, en el *fukinuki yatai* que permite representar en una pintura los dos espacios narrativos (interior y exterior) omitiendo el techo y la pared frontal. *Genji Monogatari Emaki*, siglo XII

En el *Genji Monogatari Emaki*, la composición está íntimamente ligada al texto e indirectamente sugiere el estado de ánimo de la escena. Cuando Kaoru visita a Ukifune, mientras emerge su amor, el artista muestra al lector dos espacios narrativos gracias al *fukinuki yatai*: en la veranda, Kaoru está tranquila, posada en un espacio pacífico; en el interior del edificio, en cambio, Ukifune y sus damas de honor, están pintadas en una superficie menor, alborotadas, en una composición confusa que refuerza su agitación. Más generalmente, una composición poco realista (por ejemplo, desde dos puntos de vista) permite sugerir sentimientos fuertes o tristes.

La técnica *fukinuki yatai* también se utilizó de muchas otras maneras, por ejemplo, con un punto de vista muy elevado para reforzar la división de espacios, incluso en una sola habitación, o dando al paisaje un lugar más importante. En última instancia, el objetivo principal siguió siendo representar dos etapas narrativas y, por lo tanto, dos espacios distintos, en la misma pintura. *Fukinuki yatai* se usó ampliamente, a veces incluso como una simple instancia estilística no relacionada con los sentimientos o el texto, a diferencia del *Genji Monogatari Emaki*.

Larga línea de fuga que guía el movimiento ocular, *Shigisan Engi Emaki*, siglo XII

Escena en la que la profundidad es llevada por diagonales paralelas (aquí arquitectura), sin perspectiva, *Genji Monogatari Emaki*, siglo XII

Finalmente, la escala de un *emakimono* también permite sugerir profundidad y orientar la disposición de los elementos. En la pintura japonesa, la escala no solo depende de la profundidad de la escena, sino también, a menudo, de la importancia de los elementos en la composición o en la historia, a diferencia de las representaciones realistas de los rollos de paisajes chinos. Así, el personaje principal puede ampliarse en comparación con los demás, dependiendo de lo que el artista quiera expresar: en el *Ippen Shōnin Eden*, Ippen a veces se representa en el fondo en un paisaje del mismo tamaño que árboles o edificios, para que el lector puede identificarlo claramente. Los cambios de escala también pueden transmitir el estado de ánimo del momento, como la fuerza de voluntad y la angustia de Sugawara no Michizane en el *Kitano Tenjin Engi Emaki*. Para Saint-Marc, "cada elemento toma [más generalmente] la importancia que tiene en sí mismo en la mente del pintor", liberándose de las reglas de la composición realista.

Kakemono

El *kakemono* (掛物, Literalmente "objeto colgado"), en ocasiones o *kakejiku* (掛軸) designa en Japón una pintura o una caligrafía sobre seda o en papel enmarcado en rollo y destinadas a ser colgado en la pared o en los postes de alumbrado público.

Etimología

El *kakemono* (掛物) Para *Kake (ru)* (掛け(る), "Gancho") y *mono* (物, "Objeto", "cosa"), también se le llama:

- *kakejiku* (掛軸)
- *kakefuku* (掛幅)
- *jikumono* (軸物)
- *jiku* (軸)
- *fuku* (幅)
- *kake-e* (掛絵, nombre antiguo)
- *kakeji* (掛字, nombre antiguo)

Estrictamente hablando, es la palabra *kakejiku* que es el más adecuado para designar estas pinturas o caligrafías porque se refiere a la horizontal varilla (*Jiku*) colocada en el extremo inferior de la espiral y que permite que el trabajo en posición vertical. Cuando Hung (*kakeru*). Otra palabra japonesa, *makimono*, designa el rollo horizontal que no está destinado a ser suspendido y, por lo tanto, puede tener una longitud variable, a veces considerable.

Kakemono e *ikebana*

Durante el período Edo, los *kakemono* creados por artistas de *ukiyo-e* también se llamaban *kakemono-e*. Además, un par de *kakemono* se llama *sōfuku* y un tríptico de *sampukutsui*.

El *kakemono* se cita en el *Informe de 1990 sobre correcciones ortográficas* que recomienda escribir "kakemono" con un acento agudo. El término "kakemono" es utilizado en 1895 por Edmond de Goncourt en su libro sobre Hokusai.

Historia

Esta forma de montaje en rollos se remonta a la dinastía Tang en China. Estaría relacionado con la copia y preservación de textos budistas (sutras) en forma de *makimono*. El *kakejiku* vendría entonces de la idea de colgar en la pared lo que originalmente estaba destinado a la lectura y recitación en forma horizontal. Se habría llegado a Japón desde el siglo VI hasta el comienzo del período Heian (795-1192), donde muchas embajadas son y dónde se desarrolla esotérica budista Shingon cuando los monjes traídos de China y Corea del sutra rollos. Viajaron arriesgando sus vidas, como se relata en la novela de Yasushi Inoue *The Tile of Tenpyō*.

El Budismo Shingon se desarrolló bajo el liderazgo del monje Kukai, luego de su viaje a China en el año 802, y se diferenciaba del Budismo vigente en ese momento en Japón, conocido como el Budismo de las escuelas de Nara. El budismo Shingon es un budismo esotérico, como el budismo tibetano. Como tal, concede una gran importancia a las representaciones pictóricas, además de a los *sutras*. Históricamente, estos rollos se podían instalar al aire libre, en una terraza o en un paisaje favorable, como se ve en las antiguas representaciones chinas. Hoy en día, este no es el caso, y encontramos este tipo de encuadre principalmente dentro de los templos, en los museos de arte clásico o en algunas raras galerías de arte contemporáneo.

Kakemono y *chabana* en un salón de té japonés

En el siglo XIX los pintores japoneses Takeuchi Seihō (el último maestro Uemura Shoen famosa pintora) y Kawanabe Kyōsai, entre otros, utiliza esta forma tradicional de supervisar su trabajo.

Descripción

Se presenta en forma de rollo, sostenido por una fina varilla semicilíndrica de madera en su extremo superior y lastrado por una varilla cilíndrica de madera de mayor diámetro en su extremo inferior, que se desenrolla para colgarlo en el muro. In the ceremonia del té, o en las casas japonesas de estilo tradicional, el *kakejiku* se cuelga en el *tokonoma*, una especie de nicho difuso descrita en el famoso ensayo de Tanizaki, *Alabanza de la sombra*. El apoyo del *kakejiku* se llama *hyōsō* (表装).

Un *kakemono* presenta una pintura sobre seda o sobre papel, también puede ser un soporte para la caligrafía.

Sus extremos están enmascarados por una pieza de marfil, cuerno, sándalo rojo, laca, cerámica o cristal, cuyos colores y dibujos deben armonizar con la obra. El diseño de un *kakejiku* artesanal es muy exigente y se confía solo a especialistas.

Enrollado y almacenado en una caja, preferiblemente de madera de paulownia, el *kakejiku* debe ir acompañado de una pequeña bolsa antipolillas, especialmente si, como suele ser el caso, la tela utilizada para el enmarcado es de seda.

Existen formatos tradicionales pequeños y rígidos que se pueden colgar en la pared. El *shiki-shi* tiene un formato bastante cuadrado y el *tanzaku* es un trabajo vertical. Podemos designarlos con la palabra kakemono, pero no con la de kakejiku, que es necesariamente un pergamino.

Ceremonia del té

Para la ceremonia del té, la elección del *kakemono* que adorna la habitación (*chashitsu*) es importante y se elige en armonía con las estaciones. También hay conjuntos de cuatro paneles que evocan las cuatro estaciones. A diferencia de China, el tema de las estaciones es central en la poesía japonesa clásica, reforzado por la espiritualidad budista que enfatiza la atención al presente y la impermanencia.

La elección de un *kakejiku*, pintura o caligrafía o bien pintura acompañada de caligrafía, también puede relacionarse con los invitados durante esta ceremonia, y enunciar una máxima moral budista para meditar (la ceremonia del té tiene su origen en la escuela budista de Zen).

Publicidad

Por extensión, en el vocabulario contemporáneo del mundo de la publicidad, en particular la publicidad en el punto de venta (POS), un *kakemono* es un cartel o panel impreso sobre un soporte flexible y plastificado que se puede desenrollar; está destinado a realizar exposiciones a infraestructura lumínica. A menudo incluye una estructura autoportante que permite que el panel se mantenga en posición vertical.

En el léxico del POS, también se encuentra bajo el nombre de carrete, *pancarta*, *enrollable* o tótem.

Maki-e

Maki-e (蒔絵 literalmente: imagen salpicada) es una técnica de decoración de laqueado japonés en la que se dibujan imágenes, patrones y letras con laca sobre la superficie de un objeto, y luego se rocía polvo metálico como oro o plata, que queda fijado. El término maki-e es una composición de maki, que significa rociado, y e, que significa imagen o diseño. El término también se puede utilizar para referirse a los lacados realizados con esta técnica decorativa. La palabra maki-e apareció por primera vez en el período Heian.

La laca es un esmalte natural descubierto aproximadamente 5.000 años atrás en la antigua Asia. Se dieron cuenta de que la savia del árbol llamado Rhus vernicflua, comúnmente conocido como el árbol de la laca, posee cualidades de adhesión y de resistencia que ningún otro esmalte o pintura pueden superar. Este árbol, pariente de la hiedra venenosa, a día de hoy sólo se puede encontrar en el sur de China, Corea, Vietnam y Japón (donde el nombre para la sustancia y para el árbol son los mismos: Urushi).

La extracción de la savia mayoritariamente es realizada en verano, ya que brota entre abril y mayo, floreciendo entre mayo y junio. Este último mes es primordial, ya que es cuando empieza a sangrar el árbol con el que obtienen su savia. La savia es recogida el siguiente mes, sólo en los árboles que hayan alcanzado mínimamente diez centímetros de grosor y que tengan más de diez años. Una vez realizada la extracción, la savia es sometida a un proceso de purificación, añadiendo productos deshidratantes y tintes. Cuando el proceso ha finalizado, la laca urushi es mezclada normalmente con pigmentos rojos o negros, debido a que el color urushi suele ser claro y transparente.

Botella de sake decorada con el emblema del clan Tokugawa mediante la técnica del maki-e.
Período Edo, siglo XVIII

Las características especiales de esta laca distan mucho de aquellas que se pueden obtener de otras formas. Los aceites que la componen, en contacto con la humedad y la temperatura ambiental, permiten que se solidifique sin alterar su composición, dando la sensación que permanece siempre húmeda**,** lo que dota a las piezas tratadas con el urushi de un brillo único**.** Durante decenas de siglos se trató a través de este método todo tipo de objetos, desde maderas a armaduras, fortaleciéndolos y convirtiéndolos en auténticas obras de arte. La laca actuaba protegiendo los objetos de la mayor parte de los agentes externos que podrían dañarlos.

Una vez que la laca se encuentra seca constituye un elemento casi impenetrable, extremadamente resistente al calor y al agua, que no pueden alterar ni la sal ni los productos químicos. Pero, sobre todo, lo que la hace más especial es la belleza de su acabado. Solo la laca natural es capaz de producir un negro tan profundo y unos matices tan exquisitos.

Las técnicas de lacado varían de país a país, según la calidad de la laca y el uso de los objetos sobre los que se aplica. Las tres categorías más representativas de las artes de lacado son la talla, el embutido y por supuesto, el maki-e.

Durante el Periodo Nara (comprendido entre el año 710 y el 794) en Japón se inició la técnica artística, del Maki-e consistente en dibujar, a través de la aspersión de oro o plata en polvo sobre el urushi húmedo, diversas figuras decorativas. Esta técnica, enormemente compleja en técnica y en su aprendizaje, se popularizó a lo largo de los siglos hasta convertirse en un método decorativo muy popular a mediados del Periodo Edo (aprox. S.XVII). Sus obras se volvieron populares entre la realeza japonesa, instaurándose el título de Maestro del maki-e para los artistas que destacaron especialmente en esta técnica.

Olas (1888-1890), de Shibata Zeshin. Esta obra utiliza las técnicas del maki-e

Maki-e es un gran ejemplo de la fusión entre maestría técnica y sofisticación estética. Además, esta disciplina permite decorar todo tipo de objetos más allá de piezas artísticas, y la precisión y perfección de la técnica ha hecho que su uso se haya concentrado sobre todo en pequeños objetos: plumas estilográficas, atriles, cajas de té, tinteros, tarjeteros…

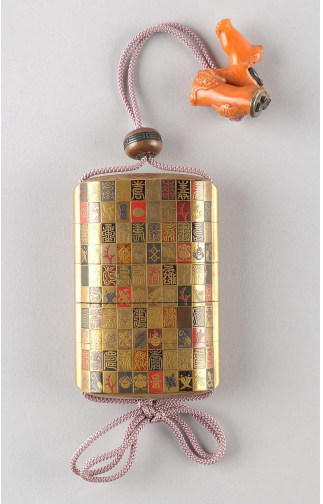
Cada pieza realizada bajo esta técnica es única. Un artesano a mano es el encargado de barnizar la pieza, traspasar el dibujo sobre el urushi, trazar cada línea, espolvorear suavemente el polvo de oro sobre ella. Todos los pasos son manuales, únicos e irrepetibles. Para las piezas más complejas pueden ser necesarios más de ciento treinta pasos y tres meses de trabajo para terminar por completo una pieza.

Hoy en día, son varias las marcas de escritura que perpetúan esta tradición artística y presentan una colección de estilográficas decoradas según la técnica del Maki-e: Namiki, Platinum y Taccia.

Namiki

La aplicación del maki-e en el mundo de la escritura llegó de la mano de Ryosuke Namiki, fundador de Namiki. A pesar de que la empresa comenzó centrándose en la fabricación de plumines de oro, pronto Namiki y su colaborador Masao Wada comenzaron a producir sus propias estilográficas. Las plumas de la época, fabricadas de ebonita necesitaban de una capa protectora que las aislase de agentes que pudieran dañar el delicado material, incluso de la propia tinta. Namiki decidió emplear el urushi sobre la ebonita y, en búsqueda de aumentar su belleza, realizar las técnicas del maki-e para dibujar distintos diseños que dieran a sus estilográficas un estilo único.

Caja de escritura de maki-e y raden con incrustaciones y con diseño de «Ocho puentes» (yatsuhashi), de Ōgata Kōrin, Tesoro Nacional, período Edo, siglo XVII. Las flores son incrustaciones de conchas de abulón. Museo Nacional de Tokio



Caja de escritura de maki-e y raden con incrustaciones y con diseño de «Ocho puentes» (yatsuhashi), de Ōgata Kōrin, Tesoro Nacional, período Edo, siglo XVIII. Las flores son incrustaciones de conchas de abulón. Museo Nacional de Tokio

Los diseños realizados por los maestros de Namiki no son mera imaginación, pues todos tienen un significado y cuentan historias o hacen referencia a tradiciones o leyendas japonesas. Actualmente, el procedimiento de una estilográfica Namiki sigue siendo igual a como empezó la compañía en sus

orígenes. La estilográfica la realizan en resina, para luego aplicarle dicha laca urushi. La laca tiene que estar húmeda y, con un pincel se le aplica capa tras capa. Cuantas más capas de laca urushi tenga la estilográfica, más se encarecerá. Por ejemplo, una estilográfica de gama alta posee hasta 25-30 capas de laca urushi.

Un claro ejemplo de ello es la nueva Namiki Yukari Royale Peony & Butterfly, donde podemos observar preciosos dibujos de la flor peonía cuidadosamente realizados por el maestro artesano Misa. La peonía ha sido utilizada en Asia desde la antigüedad por sus virtudes medicinales, e inconfundible belleza y dulce aroma que hacen que esta flor sea representada en el mundo del arte para anunciar el comienzo de la primavera. En esta selecta pieza se pueden observar tres preciosas peonías con mariposas a su alrededor. La peonía rosa representa el amor, la blanca la modestia y la malva celebra la amistad.

Otro gran ejemplo donde podemos observar el esfuerzo y el gran trabajo realizado por los artesanos japoneses del Maki-e, son las estilográficas Monte Fuji. Este volcán sagrado de Japón se ha convertido en un símbolo de la cultura japonesa y su omnipresencia en esta cultura no se debe al azar, ya que su alcance religioso es muy importante. Dentro de esta serie de estilográficas podemos encontrar varios diseños con diferentes temáticas e historias: Namiki Nippon Art: Monte Fuji and Wave, Namiki Monte Fuji and Ship Nippon Art, Namiki tradition Monte Fuji and Dragon.

Lacado. Dibujo. Espolvoreado. Pulido. Estos cuatro procesos se repiten continuamente para obtener una hermosa pieza Namiki Maki-e, independientemente de la colección a la que pertenezcan. Y es que, atentos a las necesidades de los coleccionistas, Namiki ha creado colecciones que se adaptan en temática y precio a los caprichos de quienes las anhelan: de la más asequible Nippon Art, al selecto Togadashi-maki-e y Taka-mahi-e presentes en la colección Yukari Royale.

Platinum

Platinum es una de las marcas más populares en Japón, y la colección de piezas Platinum Modern Maki-e presenta una excelente relación calidad precio. Las piezas de esta colección cuentan con un plumín de oro de 18K que garantizan una escritura mucho más suave y fluida. Si busca iniciarse en el mundo de la escritura con una pieza japonesa de inigualable belleza, sin duda quedará satisfecho.

Escritorio al estilo maki-e, de Shirayama Shosai, período Meiji, siglo XIX

Taccia

De la mano de la diseñadora de moda Shun-jen Lin, encontramos la marca japonesa Taccia. El pilar en el que se apoya esta marca es la convicción férrea de que los instrumentos de escritura deben ser asequibles, elegantes y creados con materiales de primera calidad. Dentro de esta marca podemos encontrar una colección con piezas de edición limitada maki-e: Taccia Miyabi Maki-e LE.

A partir de ebonita natural pura, cada pieza de la colección Miyabi Maki-e se realiza con la técnica artesanal maki-e y es sellada con urushi para conjurar imágenes de la naturaleza. Todas sus piezas están equipadas con una tapa de cierre hermético que suaviza el flujo de entrada y presentan un plumín de oro bicolor de 18 quilates y cada diseño está limitado a 30 piezas en todo el mundo.

Técnicas

El Hira Maki-e. Es la técnica más simple en la que el artista dibuja un motivo sobre la laca urushi y luego se deja secar. Se consigue así un dibujo plano en el que el polvo de oro o los colores están simplemente superpuestos a la laca.

El Togidashi Maki-e. Es mucho más complejo y consiste, básicamente, en aplicar el motivo y la laca en capas sucesivas que se pulen cada vez. De esta manera se consiguen dibujos mucho más complejos y de mayor profundidad.

El Taka Maki-E es un estadio superior donde el oro y los pigmentos se mezclan con algún soporte (generalmente polvo de carbón) para darle textura. Con ello se consigue que la pintura tenga un relieve mucho más pronunciado.

Finalmente, el Shishiai Togidashi Maki-e, es la técnica suprema que une el togidashi con el Taka consiguiendo resultados espectaculares aun a costa de un enorme trabajo del artista.

Namban Byobu

El arte nanban o namban (南蛮美術) al arte japonés de los siglos XVI y XVII influido por los contactos con los nanban (南蛮) ('bárbaros del sur'), comerciantes y misioneros procedentes de Europa, concretamente de Portugal. El término se refiere también a las pinturas llevadas a Japón por los europeos.

El nombre «nanban» deriva de naban-yin, o «bárbaros del sur», sobrenombre que los japoneses dan a los europeos. El arte namban se desarrolla en Japón entre los siglos XVI y XVII, durante la época del comercio con los namban. Tiene origen en los primeros contactos con los europeos, iniciados con la llegada de los portugueses a la isla de Kyushu en 1543. Por eso esta expresión artística refleja los contactos comerciales en uno de los primeros momentos conocidos de occidentalización de Asia.

Los maravillosos biombos que se encuentran en algunos museos japoneses, así como en la colección Imperial son objeto de este estudio. La principal característica de sus imágenes es que suponen la primera representación de los europeos, por parte de los orientales, y a su vez la particular visión que de ellos dan, de sus vestidos, de sus actitudes, de sus naves, etc. Todo ello representado con la pureza de líneas del siglo XVII japonés, y de su bellísimo colorido.

Japón tuvo su primer contacto con el mundo occidental cuando una nave portuguesa arribó a la isla de Tanegashima, ante las costas de Kyushu. En 1542. La impresión producida por la llegada de esta nave debió ser tan grande, que pronto se convirtió en tema de una serie de biombos pintados por los artistas japoneses del siglo XVII.

Es natural que los artistas de Japón, después de la llegada de las primeras obras de arte occidental a mediados del siglo XVI, quisieran empezar a pintar en el mismo estilo que veían en aquellas pinturas, tan originales para ellos.

Namban Byobu datado entre 1570 y 1616, autoría de Kano Naizen. Museo de la Ciudad de Kobe

Aunque la temática de la mayoría de ellas era religiosa, muy pronto comenzaron también a realizar «pinturas de género», que servían para dar a conocer en Japón lo más sorprendente de la cultura occidental. Por las pinturas de este tiempo puede verse qué datos de la vida de occidente eran los que más llamaban la atención de los japoneses. También en estos temas de género se sentían los artistas japoneses más libres que al realizar obras de tema religioso cristiano, que no tenían en su propia tradición. Muchas veces la originalidad consistía sólo en ampliar las obras que llegaban de occidente, y en los materiales que empleaban para pintar: en lugar del óleo, ellos usaban los pigmentos originales de la pintura japonesa, y los mismos pinceles empleados estaban dotados de una mayor flexibilidad que los de occidente.

Entre las obras de temas no religiosos llaman la atención los biombos que tomaron como tema central la llegada de las naves europeas a Japón, junto con el recibimiento que los japoneses daban a los europeos. A esto se unen otras escenas de la vida de los occidentales ya en Japón. Forman estas pinturas un grupo de lo más original dentro de la escuela de «Namban-ga» (Escuela e pintura japonesa de inspiración occidental), por su manera especial de interpretar las relaciones de europeos y japoneses en un estilo constante e inconfundible. Hasta ahora se han encontrado unas 60 de estas pinturas, algunas en colecciones europeas. La popularidad que alcanzaron estas pinturas pone de manifiesto el interés que se despertó entre los japoneses por todo lo extranjero, y la curiosidad con que querían saber de sus vidas y costumbres. Pero además se hicieron populares estas obras entre los mismos

mercaderes extranjeros, a los que los artistas y los negociantes de Japón querían ciertamente complacer al llegar a los puertos de Kyushu. Aunque en estas pinturas se puede ver alguna influencia de occidente, los materiales empleados y la técnica pictórica son enteramente tradicionales de Japón. Los artistas que las pintaron son casi todos anónimos, aunque por su estilo parece que muchos de los pintores de la Escuela de Kano de la segunda parte del Período de Momoyama (1573-1615) y del comienzo del Período de Edo (1615-1868) produjeron estos biombos.

Pintura de barco extranjero y europeos en Japón

Sólo algunos nombres son conocidos: los «Namban Byobu» del Museo de Kobe se atribuyen a Kano Naizen, y éste es también el artista que pintó el que se conserva en el Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa; el que se conserva en el Museo Suntory de Tokyo está atribuido a Kano Sanraku, y el de la Colección Namban Bunkakan de Osaka a Kano Mitsunobu. En las demás pinturas de esta clase se pueden ver más o menos detalles que nos inclinarían a atribuirlas a algún otro pintor, pero no hay suficiente fundamento para hacerlo.

Hay diversas opiniones sobre el tiempo en que fueron pintados los «Namban Byobu»: Joseph Dahlmann, en su obra «The earliest intercourse of Japan with the West as represented by contemporary monuments of the Japanese Art, 1542-1614», piensa que fueron pintados entre 1600 y 1614. Por su parte, Okamoto Yoshitomo en su obra «Namban Bijutsu» cree que fueron hechos durante un lapso de tiempo más largo; finalmente, Miki Tamon sitúa a estas obras entre 1600 y 1630.

Dentro de los «Namban Byobu» pueden distinguirse varios tipos según la distribución en ellos del tema: siempre aparecen en parejas de dos biombos, y en ellos se ve, en un lado la nave portuguesa, y en el otro los extranjeros que han desembarcado y se dirigen a la iglesia católica; en otros «Namban Byobu» aparece en un lado el barco que ha anclado en el puerto, y en el otro los portugueses que comercian con los japoneses; en otro tipo aparece en un lado el barco, y en el otro los extranjeros que están sentados al estilo occidental o japonés, que presencian carreras o juegos de caballos; hay otro tipo de «Namban Byobu» en los que el barco pasa a segundo término, y aparecen en un lado los extranjeros que han llegado en las naves y se dirigen a la iglesia, y en el otro está pintado un mapa del mundo. Es interesante hacer notar que los pintores de estos biombos no intentaban reproducir en ellos con rigurosos detalles los hechos históricos ni los lugares conocidos por todos: los artistas japoneses han idealizado el tema, y han creado un tipo de obras que representan siempre el contacto de los japoneses con los extranjeros, las costumbres de éstos que más llamaban la atención, las características que eran más desemejantes de los japoneses, etc... A veces, estas características están exageradas, como ocurre al pintar la altura de las figuras extranjeras muchísimo mayor que la de los japoneses, el tamaño de sus narices, etc... También están incluidos en aquellos biombos algunos elementos que no existían en Japón y que por eso eran más llamativos: ésta es la razón por la que la nave portuguesa ocupa casi siempre un primer plano y es descrita detalladamente, y por eso también están pintados los animales que los europeos introdujeron en Japón que no se conocían hasta entonces allí, como algunas razas especiales de perros, de cerdos, etc... Por todo esto, las pinturas de los «Namban Byobu» tienen un enorme interés social, histórico y artístico.

Carrera de caballos, aguada sobre papel con marco y tela y madera. Período Edo. 170x124cm

Desde un punto de vista artístico, estas pinturas están dentro de la mejor tradición pictórica japonesa, en su escuela de pintura sobre biombos que alcanzó la cumbre más alta en los períodos de Momoyama y Edo. Estos biombos estaban hechos de papel pegado sobre un esqueleto de madera, que le daba consistencia. Los pigmentos empleados para realizar la pintura eran los tradicionales japoneses, y nunca se empleó el óleo en las pinturas de los «Namban Byobu». Las características de la Escuela de Kano están presentes en estas obras: claridad de composición, riqueza cromática, y fondos dorados sin preocupación de las leyes occidentales de la perspectiva ni del claroscuro, destacando las siluetas nítidas en contraste sobre el oro del fondo. Sólo la originalidad del tema hace a estas obras diferentes de las demás de la Escuela de Kano o de las otras escuelas decorativas de la pintura japonesa. También produjeron «Namban Byobu» algunos maestros de las escuelas de Tosa y de Sumiyoshi, pero fueron los pintores de la Escuela de Kano los que más se distinguieron por estas pinturas. Hay que tener en cuenta que esta escuela japonesa fue quizás la que más decididamente trató de fusionarse con la pintura occidental, para conseguir así el dar nueva vida a su ya larga historia pictórica. Así piensa Miki Tamon:

«Es interesante pensar que la cultura europea fue probablemente la fuerza impulsora en aquel proceso en el que la Escuela de Kano quitó de ella lo antiguo y llegó a ser una escuela de ricas pinturas de pared, tomando como propios algunos elementos de la Escuela de "Y amatoe". Sin embargo, el contacto de las dos culturas tuvo que cortarse antes de que sus tremendas posibilidades pudieran llegar a realizarse».

Bárbaros del sur, atribuido a la Escuela Kanō, entre 1593 y 1600

El objeto principal de la mayoría de los «Namban Byobu» era la nave portuguesa. Esta «Náo do trato» que llegaba a Japón para establecer el comercio entre los dos países en determinado tiempo del año, era conocida en Japón con el nombre de «Kurofune». Era una embarcación de unas 1.200 ó 1.600 toneladas, lo que suponía un tamaño colosal para aquellos tiempos: no es extraño que fuera lo que más llamaba la atención de los japoneses al verla arribar al puerto de Nagasaki. Esta nave partía de Goa generalmente en abril o mayo, y después de hacer escala en Macao, en donde cargaba la seda de Cantón, salía para Nagasaki en junio o julio aprovechando el viento suroeste. Cuando encontraba buen tiempo no solía tardar más de 12 ó 15 días en la travesía, pero como ésta coincidía con la estación de los tifones, dependía en gran parte la duración del viaje del tiempo que encontraba. Después de una estancia en Nagasaki que dependía de la cantidad del comercio, salía generalmente de vuelta entre noviembre y marzo. Es imaginable la expectación con que los japoneses acogían cada año el arribo de aquella nave exótica, cada vez que se dibujaba su silueta en el horizonte. Tanto, que dio origen a este tipo de pinturas, los «Namban Byobu», en los que la gran embarcación y su llegada a Japón forma el tema principal. En algunos de estos biombos aparece en un lado la salida de la nave del puerto de Goa, con la despedida que les ofrecía el virrey, el arzobispo y otras personalidades, mientras que en la otra parte está descrita la llegada al puerto de Nagasaki, con el desembarco de los portugueses y el recibimiento hecho por los japoneses (un ejemplo de este último tipo de «Namban Byobu» se conserva en el Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa).

Por algunos de los detalles descritos en los «Namban Byobu» vemos que las residencias y las iglesias de los jesuitas eran de estilo tradicional japonés, mezclado en parte con detalles occidentales. Los detalles, incluso interiores, de estas casas nos hacen ver que los pintores estaban familiarizados con la vida de los misioneros: quizás fueran ellos mismos alumnos de los seminarios de los jesuitas, en donde estudiaban arte occidental.

Entre los «Namban Byobu» que se conservan, los más interesantes desde un punto de vista histórico y artístico son los que hay en la Colección Imperial de Japón, en el Museo Municipal de Arte Namban de Kobe, en el Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa, en el Museo Suntory de Tokyo, en el Namban Bunkakan de Osaka, en el Boston Art Museum, en el De Young Museum of Art de San Francisco, etc...

No cabe duda que esta primera fusión del arte japonés con el occidental es un fenómeno cultural interesantísimo, y que hubiera dado lugar a uno de los tipos de arte más fascinantes de la historia, si no hubiera sido cortado su desarrollo apenas comenzado en Japón. Pero aquí quedan estas muestras de lo que realizaron los artistas japoneses al ponerse en contacto por primera vez con el arte occidental.

Shōhekiga

Shōhekiga es un término general para shoji-e (pinturas de puertas corredizas) adheridas a las paredes de los edificios japoneses. Las pinturas del techo y las pinturas de las puertas de cedro en el techo están todas incluidas en las pinturas murales, pero a excepción de las pinturas de las puertas de cedro, todas son imágenes pegadas dibujadas en papel. Además, como término general para pinturas murales y pinturas de biombo, también se le llama 'shoheiga' o 'shobyga'.

Flores de ciruelo viejo de Kano Sansetsu (Museo Metropolitano de Arte)

Historia

En Japón, las pinturas divisorias han tenido durante mucho tiempo una fuerte presencia como pinturas arquitectónicas decorativas en pantallas grandes debido al desarrollo de estilos arquitectónicos como shinden-zukuri y shoin–zukuri. En particular, durante el período Azuchi- Momoyama, castillos como el Castillo Azuchi-jo tenían magníficas pinturas murales (incluidas las pinturas del techo) en su interior, lo que les dio fuerza como edificio (castillo) y en un sentido artístico, expresando belleza, etc., y se usaron y desarrollaron a gran escala pinturas murales con características como kinpeki (pinturas de partición kinpeki) y pinturas hermosas y hermosas. Posteriormente, estas pinturas murales se dibujaron en edificios como los templos japoneses tradicionales. Desde entonces, la historia de las pinturas murales ha continuado, y muchos artistas pintaron pinturas murales durante el período Edo, que se puede decir que es la edad de oro del desarrollo en la historia de la cultura tradicional japonesa. Escuela Kano (Kano Tanyu), Escuela Hasegawa (Hasegawa Tohaku), Escuela Kaihoku (Kaihoku Yumatsu), la escuela Unkoku (Unkoku Togao), y muchos otros pintores han dibujado varias pinturas murales y biombos. Las pinturas de olas de Korin Ogata, las pinturas de paisajes de Soami, las antiguas pinturas de ciruelas de Kano Sansetsu y los paisajes costeros de Rosetsu Nagasawa son ejemplos representativos de pinturas murales y biombos. Incluso hoy en día, muchos templos y castillos todavía tienen pinturas murales.

Pinturas de SHOHEKIGA en el castillo de NIJO (Tazones Matcha con pinturas de KANO)

Como se muestra en la imagen de abajo, el tema del segundo torreón del castillo de NINOMARU es el patrón de gansos voladores. Las 954 pinturas de puertas correderas y murales de FUSUMA llamados SHOHEKIGA abarcan salas y habitaciones enteras desde la entrada hasta la parte trasera. Todos fueron pintados por la escuela KANO. Los visitantes quedan asombrados por las elegantes pinturas que son ricas en detalles y de carácter audaz.

La mayoría de las pinturas son coloridas y están decoradas con oro. Todas las pinturas están diseñadas de manera integral y completa para escenificar cada sala y habitación según los diferentes roles de cada ubicación.

El gran salón de OHIROMA (*1), donde el emperador SHOGUN tuvo una audiencia con los señores vasallos de DAIMYO, está decorado con pinturas que honran al emperador SHOGUN. Cuando los señores vasallos de DAIMYO miraron hacia arriba para ver al emperador SHOGUN, sintieron como si el gran pino se arqueara sobre el emperador SHOGUN. Y el halcón señorial fulminó con la mirada a los señores vasallos de DAIMYO. Las pinturas transmiten efectivamente la dignidad del emperador SHOGUN del pasado (Matsu Taka Zu).

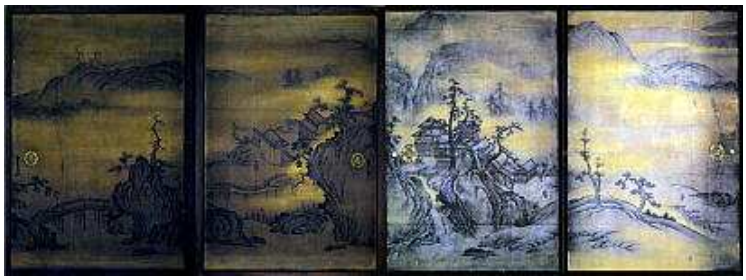
Las habitaciones KUROSHOIN (*2), donde el emperador SHOGUN realizaba las tareas cotidianas con sus seguidores, están decoradas con elegantes y suaves pinturas de pájaros, flores, árboles, etc., para crear una atmósfera de abundante fertilidad.

Las habitaciones SHIROSHOIN (*3) ubicadas en la parte trasera, eran los dormitorios y la sala de estar del emperador SHOGUN, decoradas con pinturas en tinta SUMI-E para relajar la mente y el cuerpo. Solo en las salas SHIROSHOIN se exhiben pinturas en tinta SUMI-E, en contraste con las coloridas pinturas que se encuentran en el recuerdo del castillo.
Las habitaciones SHIKIDAI (*4) junto al gran salón de OHIROMA, donde el consejero principal de ROHJYU se reunió con los señores vasallos de DAIMYO y manejó mensajes o artículos de presentación para el emperador SHOGUN, están decoradas con majestuosas pinturas que insinúan la dignidad del gran OHIROMA salón. Y las antesalas del consejero principal de ROHJYU están decoradas con pinturas afables, amables y elegantes para cultivar un sentimiento de cálida hospitalidad.

El gran vestíbulo de TOHZAMURAI (*5) tenía dos roles diferentes. El papel del ala oeste era dar la bienvenida a los señores vasallos de DAIMYO y está decorado con pinturas fuertes y dinámicas para mostrar la dignidad del emperador SHOGUN a los señores vasallos de DAIMYO. (Chikurin Gunkozu) Los señores vasallos de DAIMYO deberían haberse sentido asombrados al ver las pinturas del orgullo del tigre en el gran vestíbulo de entrada. El papel del ala este era dar la bienvenida a los enviados imperiales del emperador TENNOH o a los nobles de la corte y está decorado con pinturas elegantes y suaves de flores o plantas para crear una atmósfera elegante y decorosa preferida por la realeza y los nobles de la corte. (Aokaedezu, Budohzu) El ambiente puro y fresco como este Aokaedezu o Budohzu debería haber sido muy adecuado para recibir a la realeza y los nobles de la corte.

Matsu Taka Zu Fusuma en el gran salón de OHIROMA

Seikozu Fusuma en las habitaciones SHIROSHOIN



Kikuzu Fusuma en las salas KUROSHOIN

Roganzu Fusuma en las habitaciones SHIKIDAI

Chikurin Gunkozu Fusuma en el gran vestíbulo de TOHZAMURAI (ala oeste)

Aokaedezu Fusuma en el gran vestíbulo de TOHZAMURAI (ala este)

Budohzu Fusuma en el gran vestíbulo de TOHZAMURAI (ala este)

Sumi-e

Suiboku-ga (pintura con tinta) es el arte de pintar en un solo color usando Sumi (tinta japonesa) no solo para pintar líneas, sino también gradación que muestra densidad e iluminación contrastantes. También se le llama Sumie.

Se estableció como una técnica para Sansui-ga (pintura de paisajes) en China en la última parte de Tang, y en Song, Suiboku-ga de Shikunshi (cuatro plantas de gran virtud) (pino, bambú, ciruela y crisantemo) fueron pintado por bunjin-kanryo (funcionarios de letras del gobierno). Con el predominio de la secta zen, las pinturas que representan la historia zen y personajes históricos se pintaron con tinta. En Ming, Suiboku-Zatsu-ga, en el que también se pintaron Kaki (plantas con flores), frutas, verduras y pescado.

Fue traído a Japón junto con el Zen durante el Período Kamakura. Las imágenes traídas a Japón mostraban los pensamientos del zen como "Daruma-zu (retrato de Dharma)" y "Hyonen-zu (pintura de pescar bagre japonés con una calabaza)", pero habían cambiado gradualmente y los paisajes de Sansui-ga fueron pintados también.

Suiboku-ga, también llamado Sumi-e, alcanzó su apogeo en el período Muromachi (1338-1573) con maestros como Toyo Sesshu, cuyos paisajes son exclusivamente japoneses y Sesson Shukei, quien trabajó en el extremo noreste de Japón

Suiboku-ga en Japón

Pinturas únicamente en Sumi fueron producidas desde la antigüedad como 'Sumiga-butsuzo' durante el Período Nara, un tesoro de Shosoin. Sin embargo, en la historia del arte, 'Suigoku-ga' se refiere no solo a pinturas de un solo color con Sumi, sino también en estilo chino que incluyen contraste de densidad, sangrado y puntos delgados, y en cuanto a las pinturas en Japón, generalmente se refiere a los producidos después del Período Kamakura.

Incluso las pinturas en color en estilo Suiboku-ga, principalmente con Sumi, pero con algunos colores, a menudo se incluyen como 'Suiboku-ga'.

Al comienzo del Período Heian, Mikkyo, Budismo Esotérico, fue llevado a Japón y se produjeron muchas 'pinturas Mikkyo-zuzo' en Sumi para transmitir correctamente formas complicadas como una estatua de Buda, accesorios budistas y Mandala, etc. Entre Emakimono (pergamino de imágenes) hay imágenes pintadas solo en Sumi sin ningún color, como los "rollos de imágenes Makura no Soshi Emaki.

Sin embargo, estas obras pintadas con líneas Sumi homogéneas, sin grosor ni grosor ni contraste de densidad, suelen denominarse 'bocetos planos de Hakubyo' o 'Hakuga (pintura dibujada únicamente con líneas de tinta japonesa)' y no se incluyen en la categoría de 'Suiboku- Georgia.

Los primeros Suiboku-ga

La expresión de Suiboku-ga en China se desarrolló desde el final del Período Tang hasta el Período Godai-Jikkoku y Sung (dinastía) (desde finales del siglo IX hasta el siglo X). Mientras que Suiboku-ga en China se originó a partir de la búsqueda del realismo de forma autónoma, Suiboku-ga en Japón comenzó a partir de la aceptación de las pinturas chinas. No está necesariamente claro cuándo comenzó la aceptación y producción de Suiboku-ga en Japón. En la pintura budista del grupo Takuma de finales del siglo XII ya se ve un toque de Suiboku-ga, pero Suiboku-ga a escala real apareció a finales del siglo XIII, es decir, casi cuatro siglos después del principio de Suiboku-ga en China. Suiboku-ga desde finales del siglo XIII hasta alrededor del siglo XIV en Japón se llama 'Suiboku-ga temprano' en la historia del arte. Una de las razones del florecimiento de Suiboku-ga en este momento es que los sacerdotes zen estaban interactuando activamente entre Japón y China y se trajeron a Japón pinturas de nuevo estilo en Sung y Yuan. En el siglo XIII, sacerdotes zen chinos como Sogen MUGAKU y Doryu RANKEI llegaron a Japón uno tras otro. Trajeron productos de Sung y Yuan, incluidas pinturas. Butsunichi-an Kobutsu mokuroku, un catálogo de materiales públicos almacenados en Butsunichi-an en el Templo Kencho-ji en Kamakura, que fue una edición revisada del catálogo realizado en 1320 alrededor de 1363, muestra que muchas pinturas chinas se encontraban en el Templo Kencho-ji en ese momento.

Los primeros Suiboku-ga en Japón comenzaron a ser producidos principalmente por Ebusshi (artista que dibujó pinturas budistas y coloreó estatuas budistas) y sacerdotes zen. En la secta Zen que enfatizaba el Shishi-sosho (instrucción de generación en generación de maestro a discípulo) había una demanda de pinturas como Chinzo (retrato de un sacerdote Zen), que se entregaba a un discípulo para aclarar su sucesión de el dharma del maestro y la imagen de Soshi-zo, incluido el fundador de la secta Zen, Dharma. Los temas de Suiboku-ga en ese momento eran principalmente Doshaku-ga (retrato de una persona relacionada con el budismo o el taoísmo) y Shikunshi (orquídea, bambú, crisantemo y ciruela), así como el mencionado Chinzo y Soshi-zo imágenes. Además, no existe una relación directa entre Suiboku-ga y el dharma de la secta Zen, y parece que Suiboku-ga fue aceptado como una nueva cultura extranjera, así como la arquitectura de estilo de la secta Zen. Gachu-ga (una obra pictórica que aparece dentro de una pintura como parte de la composición general) expresada en Emakimono durante el Período Kamakura muestra que Suiboku-ga fue adoptado para Shoji-e (pinturas en puerta corrediza de papel shoji o Fusuma) en el templos que no sean los pertenecientes a la secta Zen.

Practicado por monjes altamente disciplinados entrenados en el arte de la concentración, la claridad y simplicidad, estos monjes se sometían a un riguroso programa de preparación para la meditación en la pintura

Los pintores representativos de Suiboku en el siglo XIV fueron Kao, Mokuan, Tokusai TESSHU, etc. La vida de Kao no se conoce más que su firma de 'Kao' en su obra, pero existe una teoría ampliamente aceptada que lo considera como la misma persona, como Sonen KAO, un sacerdote zen que fue a Yuan. Mokuan fue un sacerdote zen que fue a Yuan y murió allí. Tokusai TESSHU fue un sacerdote zen y discípulo de Soseki MUSO, y también fue a Yuan.

Obras representativas

Daruma-zu (Templo Kogaku-ji, Yamanashi, tesoro nacional), pintado por el toque de Suiboku-ga a pesar de los colores en la ropa del Dharma. Debido a que hay un San (inscripción en una pintura) de Doryu RANKEI en la parte superior de la pintura, parece haber sido pintada antes de 1278 cuando RANKEI murió.

La pintura de Doryu RANKEI (Templo Kencho-ji, Kanagawa, tesoro nacional), pintada con el mismo toque de las pinturas chinas a pesar de los colores utilizados. Una obra representativa de Chinzo durante la era actual. Hay un San del propio RANKEI en 1271 en la parte superior de la pintura.

El centro del proceso creativo consistía en entrar en un profundo estado contemplativo: en primer lugar, preparaban la piedra para entintar, luego molían la tinta sumi, a continuación, cargaban el pincel (fude) y hacían el trazo con el pincel sobre papel de arroz o rollo de seda. El dominio de los matices de la tinta sumi era más difícil que pintar con el color y requería tener la habilidad consumada

Kanzan-zu (pintura de Kanzan) de Kao (posesión personal, tesoro nacional), un retrato pintado por Genhitsu-tai (arte de la simplicidad, pintado con menos pinceladas). Kanzan era una leyenda, de quien se dice que vivió en el monte Tendai durante Tang, y se ha utilizado a menudo como un buen tema para Suiboku-ga.

Muromachi-Suiboku-ga

Se podría decir que Suiboku-ga de Japón estaba en pleno florecimiento durante el Período Muromachi. En parte porque la Familia Ashikaga dio santuario a la secta Zen, la cultura Zen y Gozan-bungaku (una literatura china de los templos Zen) estaban en su apogeo y el Templo Shokoku-ji en Kioto, el templo de la Familia Ashikaga, produjo muchos monjes-artistas como como Josetsu, Shubun y Sesshu. Además, Mincho, un monje artista del templo Tofuku-ji, produjo obras, desde pinturas budistas de gran colorido hasta Suiboku-ga. El 8º Shogun, Yoshimasa ASHIKAGA. No le interesaba la política, sino que se enfocaba en promover la cultura; coleccionaba y disfrutaba con entusiasmo cosas importadas de China, como cuadros y artículos relacionados con el té. Lo que era muy apreciado en Japón en ese momento eran las pinturas del Período Sung del Sur de China, especialmente las pinturas de Kakei, Baen, Mokkei, Ryokai y Gyokukan. Mokkei, Ryokai y Gyokukan fueron artistas más elogiados en Japón que en China. Además, según investigaciones posteriores a fines del siglo XX, es erróneo pensar que todas las pinturas del Período Muromachi en Japón fueron Suiboku-ga, y que la pintura tradicional Yamatoe en biombo también se pintó activamente durante este período.

Mientras que la mayoría de Suiboku-ga en Japón, hasta el siglo XIV, eran retratos como Chinzo, pinturas Soshi-zu y Doshaku-ga, y Kacho-ga (pintura de flores y pájaros), en el siglo XV Sansui- ga comenzó a pintarse en Japón.

"Cuervos sobre pinos y garcetas sobre sauces" de Hasegawa Tohaku (siglo XVI)

Entre los Sansui-ga de impresión en tinta en Japón, el trabajo más antiguo parece ser "Heisa-rakugan-zu (pintura de gansos descendiendo sobre un banco de arena)" (posesión personal) con un sello de 'Shitan'.

En esta obra hay un San de Issan-Ichinei, un sacerdote zen de China, por lo que parece haber sido pintado antes de 1317, cuando murió. Hay un sello rojo de 'Shitan' en la parte inferior de la imagen, que parece ser el nombre del pintor, pero se desconoce su vida. En este "Heisa-rakugan-zu" hay una parte amateur que muestra que el artista no pudo dominar por completo la pincelada de Suiboku-ga, y también sufre de problemas de perspectiva. En la era Ouei (a principios del siglo XV), que fue aproximadamente un siglo después, se produjo una serie de obras denominadas 'Shigajiku (pergamino colgante con poesía china)'.

Shigajiku' muestra el estado de 'unidad de poesía, pincelada y pintura' y se refiere a un Kakejiku verticalmente largo, pergamino colgante en el que está pintado Suiboku-ga en la parte inferior y un poema de estilo chino con un tema relacionado con Suiboku-ga está dibujado en el margen principal. El Shigajiku datable más antiguo parece ser "Saimon-Shingetsu-zu (imagen de una residencia simple y tranquila y luna nueva)" que se encuentra en el Museo de Arte de Fujita, que se realizó en 1405. El tema de esta imagen es un poema de Du Fu (Tu Fu) y fue escrito por 18 sacerdotes zen después del prefacio en la parte superior de la imagen, que ocupaba más del doble del espacio de la imagen. Las otras obras representativas de Shigajiku realizadas a principios del siglo XV son "Kein-shochiku-zu (pintura de un edificio en el valle)", "Chikusai Dokusho-zu (pintura de Chikusai leyendo un libro)" y “Suishoku-ranko-zu;" el pintor de "Kein-shochiku-zu" Shubun, que no tienen pruebas claras. Muchos Shigajiku de esta edad se llaman 'Shosai-zu', cuyo tema es el estado ideal de bunjin, una persona de letras, que vive tranquilamente en su estudio rodeado de colinas y ríos.

Los nombres y personalidades de los pintores de Gajin durante esta época finalmente quedaron claros. Se conocen algunas obras de Josetsu, un artista-monje del Templo Shokoku-ji, incluido "Hyonen-zu" (en el Templo Taizo-in, Kioto). Los logros de Shubun, un artista-monje del Templo Shokoku-ji, como pintor oficial del Shogunato, se conocen a partir de documentos y hay muchas obras de Shigajiku y Senzui-byobu (biombo plegable con imagen de paisaje) que se atribuyen a Shubun, pero no hay ningún trabajo que muestre pruebas claras.

En la última parte del siglo XV, apareció Sesshu (1420 - 1502/1506), uno de los pintores famosos, no solo como pintor de Suiboku-ga. Sesshu nació en la provincia de Bichu (prefectura de Okayama) y se dice que tiene un origen como samurái local. Fue a Kioto para convertirse en sacerdote en el Templo Shokoku-ji, pero más tarde se mudó a Yamaguchi, dependiendo del clan Ouchi. Fue a Ming (China) alrededor del comienzo de la Guerra Onin (1467-1477) y permaneció allí durante tres años. Después de regresar a Japón, dedicó sus visitas a provincias locales como Yamaguchi y Oita y dejó obras allí en los años 80. Sesshu escribió: “Fui a Ming para aprender pintura, pero no busqué ningún maestro”, como Jisan (inscripción en su propia pintura) en "Sansui-zu (imagen de paisaje)" (comúnmente llamado 'Haboku-sansui-zu') que fue entregado a su discípulo, Soen, a la edad de 76 años en 1495, y elogió los logros en la pintura de su mayor, Josetsu y Shubun. Este Jisan era el más antiguo entre los pintores japoneses que han descrito sus obras y reflejaba su orgullo como pintor japonés. Sesshu produjo su propio Suiboku-ga basado en paisajes reales de Japón, como "Ama-no-Hashidate-zu (pintura de Ama-no-Hashidate)", digiriendo la influencia de las pinturas chinas. Además, cultivó muchos discípulos, entre los cuales Shugetsu (de la provincia de Satsuma) y Soen (un monje artista en el templo Engaku-ji, Kamakura) quienes regresaron a sus provincias de origen y prosperaron. También en este aspecto, Sesshu tuvo un gran impacto en la pintura japonesa.

En el Período Muromachi, aparecieron muchos pintores en las regiones locales, muchos de los cuales procedían de una familia de samuráis. El pintor representante fue Sesson, un pintor con origen Samurai en Ota, Provincia de Hitachi (Hitachi-ota City, Prefectura de Ibaraki). Más tarde, Sesson se convirtió en artista-monje y continuó produciendo pinturas hasta los años 80 en las regiones de Kanto y Aizu, muchas de las cuales estaban llenas de espíritu de origen samurái.

En esta época había muchos otros pintores de Suiboku-ga. Dasoku SOGA, Shokei y Zokyu GAKUO son famosos pero sus vidas son menos obvias. La familia Ami (Noami, Geiami y Soami) de 'Doboshu' (una especie de asesor en artes, como buen consultor de cosas importadas de China), que sirvió a la Familia Ashikaga Shogun, también dejó las obras de Suiboku-ga.

El Ukiyo-e

Tal y como hablamos en el volumen 1 del recopilatorio, volvemos a rescatar el ukiyo-e en este volumen, en esta ocasión extendiendo mucho más el término y profundizando en el mismo.

El ukiyo-e (浮世絵), es un tipo de grabado xilográfico en color muy representativo del arte japonés del periodo Edo (1615-1868) y la era Meiji (1868-1912). Su importancia en la Historia del Arte es doble, ya que, por una parte, ha sido una singularidad del arte nipón por la calidad de sus artistas, la sofisticación de las técnicas de impresión y por su carácter popular, pero, por otra parte, también ha desarrollado una gran influencia en Occidente por la huella que dejó en los artistas del último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. La palabra japonesa ukiyo-e se compone de tres caracteres que significan "flotante" (en el sentido de "efímero"), "mundo" y "pintura" y que literalmente significa "pintura o grabado del mundo flotante". El término mundo flotante, que en principio provenía del budismo para conceptualizar el mundo ilusorio, acabó por convertirse en sinónimo de ocio y diversión en las clases medias urbanas (los chonin) del periodo Edo. El ukiyo-e fue una expresión artística urbana que aceptó como tema cualquier aspecto de la vida cotidiana de la gente. En las grandes ciudades, como Edo (hoy llamada Tokio), crecieron potentes empresas editoriales dedicadas al negocio de los libros y las estampas para las que trabajaron numerosos pintores que sintonizaron con los gustos populares. En efecto, en el grabado ukiyo-e encontramos a artistas al servicio de editores que buscan una rentabilidad en su negocio y que para competir buscan la mayor calidad, los temas más oportunos y los estilos de moda. El hanmoto, o editor, era un hombre culto y sensible que controlaba a los diferentes gremios que participaban en el proceso de una estampa. Él elegía a los artistas en los que tenía más confianza para pintar un determinado tema. Al no trabajar para los templos ni para la casta de los samuráis, estos artistas apenas tenían consideración social y sus honorarios eran más bien bajos. A partir del original que pintaba los artistas, se reparaba un dibujo especial de contornos bien definidos que era empleado por el grabador (horishi), un artesano diferente del pintor que había pintado la escena, quien dejaba "en relieve" este dibujo en una plancha de madera dura. El reconocimiento social del grabador y su salario era muy semejante al del artista y en muchas ocasiones también aparece su firma. Con estas planchas, otro profesional, el estampador (surishi), de forma manual entintaba las planchas de madera grabadas y, sin tórculo, presiona el papel sobre estas planchas ayudándose de un disco de bambú llamado baren, con el que frotaba enérgicamente el papel japonés (washi).

La gran ola de Kanagawa (1830-1833), grabado de Katsushika Hokusai, Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Para racionalizar la producción y distribución de las estampas, los editores establecieron unos formatos fijos, siendo el más frecuente el oban (36 x 25 cm.). Para escenas más alargadas o anchas, en ocasiones se realizaban dípticos o trípticos. En un principio las ilustraciones se realizaban con una plancha de madera grabada entintada en negro, técnica denominada sumizuri-e. A lo largo del siglo XVIII se desarrollaron técnicas para añadir colorido a las estampas, primero mediante la iluminación manual y, hacia mediados de esta centuria, mediante la preparación de otras planchas de madera, en las que el grabador resaltaba la superficie destinada para un color determinado. Una estampa de tres colores requería la talla de cuatro planchas de madera, una para el dibujo en negro y una por cada color. Hacia el año 1780 este procedimiento se perfeccionó y comenzó a desarrollarse con un elevado número de planchas, una decena o más. El impresor estampaba una hoja de papel con cada una de estas planchas, esperando a

su secado tras cada impresión y cuidando con celo milimétrico de que la hoja se ajustara perfectamente a cada plancha, sin desplazamientos, para lo cual se ayudaba de unas marcas de registro. Desde el punto de vista formal, estas estampas se caracterizan por su colorido plano, sin sombreado, y por un dibujo bien definido El efecto multicolor hizo que se denominaran a estas obras con el término nishiki-e, literalmente estampa de brocado. La mayor parte del ukiyo-e fue realizado por esta sofisticada técnica. Es habitual que las estampas identifiquen por escrito al artista y al editor, así como los temas y personajes representados. Desde el año 1789, las estampas presentan sellos de censura, para el control gubernamental, que en ocasiones proporcionan una datación. Las estampas se comercializaban en series o colecciones (de cuatro a cien estampas, según el tema) pero lo habitual, en la actualidad, es encontrar en las colecciones estampas sueltas, siendo difícil localizar series completas.

Los temas representados en el grabado ukiyo-e son de una gran variedad, si bien es posible establecer unos géneros bien definidos bastante estables a lo largo del tiempo. En ocasiones hay temáticas religiosas y alusiones literarias cultas (el Genji Monogatari, etc.), pero es necesario tener presente que no eran obras destinadas a las élites sociales, sino a las clases medias urbanas, como hemos señalado anteriormente, que buscaban en la literatura y el arte una forma de divertirse en sus ratos de ocio. Los principales temas para este lúdico fin fueron las mujeres hermosas, los actores famosos, los héroes de leyenda y, más tarde, los paisajes y vistas urbanas. El género de las mujeres hermosas se conoce en japonés como bijin-ga. Sus elegantes protagonistas podían ser geishas de reconocida belleza, pero mujeres de toda condición sirvieron de inspiración a los artistas del ukiyo-e. A diferencia del arte occidental, en el que el desnudo tiene una gran importancia desde el arte griego, en el arte nipón siempre se prefiere resaltar los detallados kimonos y minuciosos peinados. Como sucede hoy en día con las modelos de las revistas, estas imágenes tenían la capacidad de crear tendencias en la moda de su época. Las estampas teatrales (yakusha-e) muestran a los actores (siempre hombres, aunque se trate de papeles femeninos) del popular y espectacular teatro kabuki, una de las principales diversiones de la época. Los actores de kabuki eran auténticas estrellas, muy famosas y admiradas por el público. Se les retrataba en sus papeles más celebrados, siendo frecuente que se escribiera en las estampas el título de la obra y el nombre de los actores y sus personajes. Estos dos importantes géneros, el de las mujeres hermosas y el de los actores de teatro kabuki, los más representativos del ukiyo-e, son los que principalmente componen la Colección de Arte Oriental de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Tōshūsai Sharaku — Otani Oniji II, 1794. El actor de Kabuki Otani Oniji II en el papel de Yakko Edobe

A parte de esta faceta tan interesante del ukiyo-e en el contexto del arte japonés, otro tema capital necesario para su valoración es que estos populares grabados japoneses y grandes artistas (de escaso reconocimiento social en Japón) tuvieron una enorme influencia en el arte occidental desde la segunda mitad del siglo XIX gracias a la apertura comercial del archipiélago nipón en la transición del aislado periodo Edo a la modernizadora y aperturista era Meiji. Tal fue el impacto de estas estampas japonesas, ávidamente coleccionadas por nuestros artistas, que, junto con el descubrimiento de la fotografía, puede ser considerado el factor que más impulsó el arte moderno hacia el Impresionismo y otros movimientos, en lo que se ha llamado el fenómeno del Japonismo. Esta circunstancia hizo que los primeros artistas japoneses conocidos y valorados en Europa no fueran los prestigiosos nombres de la pintura

culta nipona, sino Utamaro, Hokusai, Hiroshige y otros maestros de la popular estampa ukiyo-e. De este modo, las estampas ukiyo-e fueron en un refrescante modelo para guiar la pintura hacia nuevos terrenos alejados del academicismo. El propio Fernando García Gutiérrez ha dedicado varios estudios para subrayar esta determinante influencia, que tiene el interés de mostrarnos cómo para conocer nuestro propio arte hay que abrirse a otras tradiciones artísticas, ya que en el terreno de las artes se aprecia con claridad el enriquecimiento que supone el contacto con otras culturas. En su propio discurso de ingreso como Académico de Número a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Fernando García Gutiérrez ya trató esta cuestión, que aparece repetidas veces en sus publicaciones, especialmente en su libro Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte. Estas aportaciones han impulsado los estudios específicos sobre el Japonismo en España, tema que en los últimos años ha sido objeto de estudio de varias tesis doctorales y una reciente exposición Japonismo: la fascinación por el arte japonés.

Descripción

Como hemos tenido ocasión de señalar en la contextualización la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, las piezas que ha ido recogiendo Fernando García Gutiérrez a lo largo del tiempo componen un conjunto de doce obras muy significativas del arte del ukiyo-e por sus características editoriales, autoría y temática, englobándose en una cronología relativamente tardía, de mediados del siglo XIX, en las postrimerías del periodo Edo, hasta el final de la era Meiji. En este apartado, vamos a analizar detenidamente cada una de estas obras, con una breve presentación de sus autores. Para ello seguiremos un orden cronológico, desde las obras más antiguas a las más recientes. Es necesario indicar que se trata de una colección pequeña y heterogénea, ajustada al contexto de la Colección de Asia Oriental, pero que ejemplifica bien las características de otras colecciones españolas más amplias. Como los artistas del ukiyo-e además de estampas ilustraban también libros con escenas impresas con las mismas técnicas que las estampas, pero con un tamaño menor, también es muy habitual encontrar en las colecciones de ukiyo-e algunas hojas sueltas que provienen de estos libros. El término genérico para referirse en Japón a los libros ilustrados es e-hon, pero la variedad de libros era muy amplia, desde la ilustración de novelas o manuales de pintura gafu.

La obra de más antigüedad de la colección es precisamente una hoja de un libro ilustrado. En varias ocasiones se ha presentado erróneamente esta hoja como una de las muchas que componen los quince volúmenes de célebre Hokusai Manga, del artista Katsushika Hokusai (1760-1849), una gran serie de libros con bosquejos de este pintor que se comenzó a publicar en Nagoya en 1814 en varios tomos a modo de gran enciclopedia visual de todo lo imaginable. La hoja, sin embargo, no pertenece a esta obra, ni a este autor, y la hemos podido relacionar con otro importante artista contemporáneo de Hokusai. Este artista es Kitao Masayoshi (1764-1824), quien también utilizó el nombre artístico de Kuwagata Keisai, con el que firmó algunos de sus trabajos más afamados. Fue un pintor muy influyente gracias a sus repertorios pictóricos y su completa formación, que dominaba la pintura china y la pintura oficial de la escuela Kano. Esto le permitió abandonar el mundo de la ilustración y prosperar en su oficio como pintor oficial de un gran señor, o daimyo, de Tsuyama. A finales del siglo XVIII, Masayoshi publicó un importante manual, que sirvió de inspiración a Hokusai en su posterior Manga, en estilo pictórico abreviado (ryakuga-shiki). Su título es Shoshoku ekagami, también conocido como Shoshoku gakan, y consiste en un compendio variadísimo de temas de la pintura japonesa: a pequeña escala aparecen todo tipo de personajes (una geisha, jugadores, luchadores, pescadores, jinetes, ciegos, músicos, porteadores, adiestradores de monos, samuráis, etcétera) y a una escala mayor, hay personajes militares y un amplio repertorio de iconografía budista y personajes legendarios muy variados. Los personajes flotan en la página a modo de repertorio de imágenes sin orden aparente. La obra fue editada en Tokio en el año seis de la era Kansei, esto es, 1794, por el editor por Kashiwabaraya Yozaemon. Este trabajo de Masayoshi tuvo posteriormente diversas adaptaciones, como Keisai Ryakuga-shiki, publicado en 1851. Asimismo, los dibujos de Masayoshi sirvieron de base para otras recopilaciones de dibujos que hicieron otros artistas. Así está constatado en los libros que diseñó el artista Keisai Eisen (1790-1848), quien revivió el estilo abreviado enseñado por Masayoshi. Al tratarse de una hoja suelta y sin las referencias editoriales que suelen aparecer en el preámbulo y en el colofón, no podemos precisar la edición concreta a la que pertenece la hoja de esta colección, aunque sin lugar a dudas proviene de una versión realizada en el siglo XIX que reinterpreta el citado Shoshoku ekagami y que refleja la creatividad, agilidad y soltura del dibujo japonés en el cambio del siglo XVIII al XIX. En la hoja aparecen tres personajes en tres escenas independientes, con un dibujo enérgico y simplificado, aunque no exento de detalles, con un colorido reducido, azul, rosa y gris. Cada uno de los personajes tiene una inscripción que los identifica, mediante la escritura

ideográfica o kanji y, también, con furigana, esto es, en escritura fonética a menor tamaño junto a cada kanji para facilitar su lectura. El personaje de mayor tamaño, en la parte inferior, representa a un personaje chino del siglo IV d.C. conocido como Huang Chuping (Wong Cho Ping) el cual llegó a ser un sabio inmortal taoísta. Según la leyenda, en su niñez fue un pobre pastor y durante su vida, consagrada al taoísmo, vivió modestamente recluido en una cueva. Según la leyenda llegó a poder transformar las rocas del campo en ovejas para convencer a su hermano de la fuerza del taoísmo. Es precisamente este episodio el que aparece en la escena, en la que vemos al anciano sabio concentrado, tocando con una rama una piedra que pronto se transformará en oveja. En la actualidad esta deidad tiene especial devoción en Hong-Kong, donde se levanta su principal templo. El segundo de los personajes, en el centro a la izquierda, es también de origen chino. Se trata del gran poeta clásico de la dinastía Tang conocido como Li Po (791-762), o también Li Bai, pero que en japonés es llamado Ri Haku. Fue el paradigma del literato refinado, excéntrico y libre, dedicado a los placeres mundanos, la música y el vino. Desde su época, sus poemas ocupan las más selectas antologías de la poesía oriental. Entre las representaciones iconográficas más habituales, tanto en el arte chino como en el japonés, se encuentra precisamente la que aquí aparece, en la que el poeta contempla la belleza de una cascada. Esta cascada está asociada a uno de sus poemas más famosos, una mística balada dedicada al monte Lu, titulada Balada a Lu Shan. El poeta, en éxtasis, contempla la gran belleza de la cascada, alcanzando el verdadero sentido del Tao. Finalmente, el tercer personaje, situado arriba a la derecha, proviene también del repertorio chino de personalidades sobresalientes. Representa una especie de espíritu marino con inclinación al alcohol. Se trata de una criatura mítica conocida como Xing-xing en chino y Shojo en japonés, que con la palabra que define a los orangutanes también hace referencia a un gran bebedor. Tiene por ello el rostro enrojecido, larga cabellera y, en esta representación, levanta un plato de laca para beber sake de un tamaño grotescamente desproporcionado, ya que estos recipientes suelen tener como medida la palma de la mano. La presencia de una sección de personajes, reales o mitológicos, de origen chino en un repertorio de motivos artísticos de Japón nada tiene de extraño, pues siempre la cultura japonesa ha adoptado como cultismos todas estas referencias, muy influyentes y palpables tanto en las obras artísticas como en las literarias.

El resto de las piezas que componen la sección de grabados japoneses en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría son ya estampas de formato oban y presentan una cronología algo más tardía. El autor con más obras es Utagawa Kunisada (1786-1865), el artista más prolífico del ukiyo-e de todos los tiempos. Su formación estuvo a cargo de Utagawa Toyokuni, el líder de la escuela Utagawa, la de mayor éxito de público a lo largo de todo el siglo XIX. Hacia el año 1815 ya sobrepasaba en fama y popularidad a su maestro, especialmente en dos géneros en los que mantuvo una supremacía indiscutible durante toda su carrera: el teatral o yakusha-e y el de mujeres hermosas o bijin-ga. Era habitual en la pintura japonesa que un discípulo adoptara en nombre de su maestro cuando fallecía, pero circunstancias familiares desviaron ese honor a otro artista menos dotado llamado Toyoshige, que hoy conocemos como Toyokuni II. Aunque Toyokuni II falleció en 1835, a Kunisada no se le permitió utilizar el nombre de su admirado maestro hasta 1844, fecha en la que sustituyó en su firma por Toyokuni, ya hasta su muerte, y suele ser nombrado como Toyokuni III. Todas las estampas de la colección realizadas por Kunisada son de la etapa en la que ya firmaba como Toyokuni. Su extensa producción, con algunos altibajos a lo largo de su carrera de más de cincuenta años, no fue debidamente valorada por los coleccionistas hasta hace fechas relativamente recientes, pero hoy estimamos que Kunisada es el artista que representa mejor la evolución temática y estilística del grabado japonés del siglo XIX y su amplia producción es un repertorio imprescindible para reconstruir el gusto del público, pues se calcula que diseñó unas 25.000 obras, que fueron masivamente estampadas y comercializadas con enorme popularidad. El interés de Kunisada por el teatro kabuki es una de las constantes de su obra, ya que, en realidad, el artista pasaba gran parte de su tiempo en las representaciones y en compañía de los actores con muchos de los cuales estaba unido por una gran amistad. Uno de los más famosos actores de la época, Ichikawa Danjuro VIII (1823-1854) aparece con gran frecuencia en su obra. Este actor se especializó en papeles masculinos de joven galán. Llevó una vida de enorme fama, éxitos arrolladores y un estilo de vida extravagante que derivó en deudas y problemas personales que le llevaron al suicidio con sólo 32 años. Encontramos a este célebre actor, Ichikawa Danjuro VIII, en una de las estampas de Kunisada de la colección. Se trata la parte izquierda de un díptico. La estampa lleva la firma Ichiyosai Toyokuni-ga, con los sellos de los censores Mera Taichiro y Murata Heiemon, lo que data la estampa entre 1847 y 1850. La obra fue publicada en Edo (Tokio) por Honya Naoshichi. El personaje que aparece es Koyamada Taro Taka'ie, tal como indica el cartucho rojo a su lado. El galán aparece ataviado con ricas vestimentas y las espadas de samurái, delante de las hojas de un biombo en el que hay pintado un carro. No se indica el título de la obra teatral

que se representa. Faltaría para completar el díptico una estampa con el actor onnagata (especializado en roles femeninos) Bando Shoka I en el papel de la princesa Shiranui.

Naniwaya Okita de Kitagawa Utamaro

La segunda de las estampas de Kunisada está firmada como Ichiyosai Toyokuni-ga (pintado por Ichosai Toyokuni), con sello Toshidama en rojo tras la firma. Presenta doble sello de censura, correspondientes a Muramatsu Genroku y Fukushima Giemon, quienes ejercieron esta función entre 1849 y 1853. La estampa fue impresa en Edo (antigua Tokio) entre 1849 y 1850 por el editor Kobayashi Taijiro. La obra pertenece a una serie de seis estampas en las que aparecen los principales protagonistas del drama histórico, o jidaimono, de teatro kabuki titulado Meiboku Sendai Hagi. La historia se basa en los problemas de sucesión del clan Date de Sendai. En concreto se inspira en los episodios ocurridos en 1660 tras la sucesión de su nieto Date Tsunamune, apartado del gobierno por su conducta poco ejemplar. No obstante, como la censura prohibía acercarse a acontecimientos vinculados con la política, tal como era habitual en otras muchas obras, la historia se ambientó unos siglos atrás, en el periodo Muromachi. En este drama el señor Yorikane se enamora de una cortesana llamada Takao, pero ella cabalmente decide no fugarse con él, por lo que muere asesinada en un ataque de celos por su enloquecido pretendiente, lo que supondrá su destitución en su cargo en favor de su hijo de corta edad, Tsuruchiyo, que será protegido de las intrigas palaciegas por su sirvienta Masaoka. Los enemigos del joven Tsuruchiyo tratan de envenenarle enviándole una caja de dulces y caramelos, pero el hijo de Masaoka sacrifica su vida probando los dulces. Tras otros sucesos violentos, un juicio demuestra en el acto final la legitimitad del joven como jefe del clan. La escena de la estampa nos muestra el momento dramático en el que un perro olfatea la caja de dulces envenenados abierta, ante la preocupada mirada de Masaoka, quien antepuso el deber de proteger a su señor por encima de su propio hijo. En la parte superior derecha, en rojo, aparece un cartucho con el nombre de la obra teatral, Meiboku Sendai Hagi. Al lado, aparece el nombre de la protagonista, Masaoka, y el texto en vertical que cubre la parte superior de la estampa, envolviendo a la figura principal, narra su triste historia. Toda la atención del colorido se concentra en el atractivo kimono de la dama, con motivos florales de crisantemos, mientras que el fondo es neutro, simplemente matizado con una banda de color verde en la parte inferior, a modo de suelo, con un ligero degradado en la estampación (bokashi).

Utagawa Kunisada II, Grupo de geishas, estampa nishiki-e formato oban, c870

La tercera de las estampas de Kunisada es una hoja formato oban que formaba parte originalmente de un tríptico. Está firmada como Toyokuni-ga en un cartucho rojo con sello Toshidama. El sello de censor informa que fue editada en el quinto mes del año del mono, esto es, 1860. El sello del editor nos remite a Shimizuya Tsunejiro. Identificamos también el nombre de grabador de la plancha, cuyo sello aparece debajo del personaje principal y que corresponde con Koizumi Kanegoro, un artesano que trabajó activamente a finales del periodo Edo. La estampa muestra una escena en dos planos, uno inferior, que es el escenario sobre el que tres actores con vistoso vestuario representan el momento cumbre de un acto, tal como suele ser habitual en este género, y un plano superior, en el que aparecen sobre un estrado el recitador o tayu, leyendo un libreto apoyado en un atril, y músico intérprete del samisen, ambos vestidos con traje ceremonial kamishimo. Estos personajes apenas solían aparecer en el grabado ukiyo-e, más centrado únicamente en los actores. El recitador narraba los diálogos y también hacía las presentaciones y las descripciones de las escenas. Sobre el escenario se representa el segundo acto del drama Choshin akatsuki nagori, estrenada en la fecha de esta estampa en el teatro Morita de Edo (Tokio). El protagonista es, como identifica su atuendo y la inscripción que le acompaña, Onzoshi Ushiwaka, que es el nombre que en su niñez tuvo el samurái Minamoto Yoshitsune (1159-1189), el gran héroe épico medieval japonés, protagonista del Heike Monogatari. El papel de Ushiwaka, esto es Yoshitsune, es interpretado por el actor Nakamura Fukusuke I (1831-1889), el iniciador de una larga saga de actores con este nombre que perdura hasta la actualidad con la novena generación. El personaje aparece agachado, con elegantes vestimentas en las que aparece estampado el emblema del clan Minamoto, agarrando con su mano el extremo de una flauta que agarra (en la estampa de la derecha del tríptico) el personaje femenino, Joruri Gozen, posiblemente una adaptación del nombre de su madre, Tokiwa Gozen, quien le regaló una flauta a Yoshitsune cuando lo tuvo que abandonar en un templo budista para mantenerle protegido del clan de los Taira, grandes rivales de los Minamoto, a los que este héroe vencerá posteriormente en el campo de batalla.

La pantalla Hikone puede ser el trabajo de ukiyo-e más antiguo que se conserva, que data de 1624–44

Finalmente, la cuarta estampa de Kunisada de esta colección ya no pertenece al género de los actores de kabuki (yakusha-e), sino a otro en el que también destacó este artista, el de las bellezas femeninas o bijin-ga. Presenta la habitual firma Toyokuni-ga en un cartucho rojo con sello Toshidama. Fue publicada el mes undécimo del año del mono, correspondiente a 1860. El editor, según informa el cartucho amarillo de la esquina inferior derecha, fue Sanoya Kihei, uno de los editores más importantes y activos del siglo XIX. La calidad de la estampación es muy alta, con vivos colores y un elegante degradado (bokashi) del tono azul del cielo despejado. Para reunir en series de estampas un conjunto de bellezas, los editores recurrieron a todo tipo de agrupamientos, asociando mujeres a lugares, obras literarias o teatrales, momentos del día, etcétera. En este caso, el grabado forma parte de una bonita serie que Kunisada dedicó a doce mujeres diferentes, cada una relacionada con los doce meses del año. El nombre de la serie aparece en la esquina superior derecha en un cartucho rojo con la inscripción Bijin awase junikagetsu no uchi, esto es, Colección de bellezas de los doce meses. La estampa representa El mes de vista al santuario sintoísta, que en nuestros días se sigue celebrando el 15 de noviembre, una escena relacionada con la festividad del Shichi-go-san, literalmente Siete-cinco-tres, un rito de paso importante de la niñez a la primera juventud, en la que las familias visitan con sus mejores galas su templo o santuario, vistiendo a los niños con hakama y, en el caso que nos ocupa, a las niñas, cuando han cumplido los siete años, con su primer kimono, de mangas anchas, con cinturón obi ancho. Caramelos y amuletos se venden en los santuarios para la ocasión. Kunisada dibujó a una elegante madre con kimono azul decorado con flores de cerezo y un padre que levanta a su hija, engalanada con un florido kimono muy

vistoso, para entrar al santuario sintoísta en el momento que va a pasar por debajo de la puerta monumental o torii. La escena está llena de encanto y nos muestra la variedad temática del género de las mujeres hermosas, que no siempre se centraba en las beldades del barrio de placer de Yoshiwara, sino que también se asomaba a la belleza familiar de la vida cotidiana.

No obstante, el ambiente más recurrente del género bijin-ga fue el de los reglamentados barrios de placer, que eran lugares de ocio y diversión, pero también de reunión entre los artistas y literatos del mundo flotante de la cultura ukiyo y Kunisada representó estos ambientes numerosas veces. También Kunisada tuvo un gran número de discípulos, a los que orientó en el arte del ukiyo-e de transición del periodo Edo a la era Meiji. Estos discípulos fueron más de una docena, pero destacaron dos, Kunisada II y Kunichika, ambos representados en esta colección. El primero de ellos se especializó principalmente en bijin-ga, mientras que el segundo destacó en la temática teatral del kabuki. Aunque Kunichika tenía un talento excepcional, el nombre del maestro fue continuado, desde 1846, por Utagawa Kunisada II (1823-1880), un pintor que se había convertido en yerno de Kunisada al casarse con su hija mayor. Este artista también adoptó el nombre de Toyokuni, cuando Toyokuni III murió en 1865, pero como su maestro nunca reconoció a Toyokuni II utilizó en ocasiones este ordinal (que confunde hoy a los estudiosos). Por ello, Kunisada firmó sus últimos trabajos como Toyokuni III. En el tríptico de la colección sevillana, está la firma Sandai Toyokuni-hitsu (pintado por Toyokuni tercero). Ya en el comentario del tríptico, triple oban, destaca el elevado número de geishas y ayudantes que llenan la composición, muy alegre por el exuberante colorido de los kimonos y la rosada tonalidad de los cerezos en flor. Los pequeños cartuchos (catorce en total), en color rojo al lado de cada una de las cortesanas nos indican sus nombres. La principal de ellas, en el centro, con un kimono decorado con un pavo real se llamaba Takaoka. Es posible datar la fecha en torno al año 1870, año en el Kunisada II que cambió su firma a Toyokuni. El artista usó esta firma hasta 1874, pero el sello de censura que aparece nos acota la cronología, pues dejó de usarse en 1871. El estilo de la estampa recuerda mucho a otras semejantes realizadas por su contemporáneo Utagawa Yoshitora (1836-1882).

Fotos en perspectiva de lugares en Japón: Sanjūsangen-dō en Kioto
Toyoharu, c. 1772-1781

Como hemos indicado, el discípulo más aventajado de Kunisada fue Toyohara Kunichika (1835-1900), prolífico y versátil artista que dominó el género teatral del yakusha-e durante el último tercio del siglo XIX. El arte de Toyohara Kunichika supuso el eslabón que enlaza el éxito comercial de la escuela Utagawa con los cambios socioculturales del periodo Meiji a partir de 1868. Aunque fundó su propia rama artística, la Toyohara, su estilo sigue las pautas de su maestro Kunisada. Una de los principales aciertos comerciales de Kunichika fue desarrollar en las escenas teatrales las composiciones okubi-e, que encuadran la escena en el rostro de las grandes estrellas, en lugar de representarlas de cuerpo entero, lo que permitía un mayor detenimiento en la expresión de la interpretación y permitía captar el mie o pose muy expresiva en la que el actor pone bizcos los ojos para acentuar el dramatismo. Kunichika fue un autor de gran producción, frecuentemente representado en las colecciones de estampa japonesa de todo el mundo, también España. La colección de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría conserva un magnífico tríptico de vivos colores y de una gran calidad. La firma corresponde a Toyohara Kunichika-hitsu, esto es, al pincel de Toyohara Kunichika. También puede apreciarse la presencia del sello del editor Sawamuraya Seikichi, y la marca del artesano grabador Asai Ginjiro. La fecha se corresponde con el año séptimo de la era Meiji, esto es, 1874. El tríptico representa dos escenas diferentes de un drama teatral ambientada en el célebre Kanadehon Chushingura, obra que se ambienta en la historia real de los cuarenta y siete ronin que vengaron la muerte de su señor en una acción

considerada el paradigma de la lealtad del samurái. La obra de teatro, para evitar la censura, hizo algunas variaciones en los nombres de los protagonistas y los ubicó en otra época histórica más remota. El fondo neutro partido en diagonal con dos colores contrastados, rojo y azul, enmarcan una escena dramática, a la derecha, y otra galante, a la izquierda. Las dos acciones suceden simultáneamente. Con este recurso tan innovador, Kunichika supo integrarlas en una armónica y atractiva composición. Sobre el fondo azul, Nakamura Shikan IV (1831-1899) como Hirano Kampei aparece cortejando a Koshimoto Okaru, cuyo papel interpreta el actor onnagata Iwai Hanshiro VIII (1839-1882). Esta escena se corresponde con el tercer acto del drama, dedicado a una fatal distracción de Kampei, el cual expiará su falta en el sexto acto suicidándose. Por otra parte, sobre el fondo rojo vuelve a aparecer, a la derecha, el actor Nakamura Shikan IV esta vez en el papel del arrogante y ambicioso Ko no Morono (Kira en la historia real), el provocador que condujo a Enya Hangan (Asano) al suicido por seppuku o harakiri y, por ello, objetivo de la mortal venganza de los cuarenta y siete leales. El papel protagonista de Enya Hangan es interpretado por el actor Nakamura Tokizo I (1849-1919). La escena muestra el episodio del tercer acto en el que Morono insulta y desprestigia a Enya Hanga hasta sacarlo de sus casillas, instantes antes de que su violenta respuesta inicie su propio final y la destrucción de su clan.

Dos Bellezas con Bambú
Utamaro, c. 1795

En la era Meiji, durante el proceso de modernización de Japón, hubo un resurgimiento nostálgico del tema de las mujeres hermosas (bijin) en el grabado ukiyo-e. En este sentido, a finales del siglo XIX los editores se percataron del interés comercial de esta temática que alimentaba el exotismo que querían los extranjeros. También tuvieron gran aceptación en Japón entre un público culto y exigente, que valoraba la calidad de las técnicas de impresión y comenzaba a ser consciente del orgullo de su propia identidad nacional. Yoshu Chikanobu (1838-1912), Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892), Kobayashi Kiyochika (1847-1915), Ogata Gekko (1859-1920) y Mizuno Toshikata (1866-1908) son algunos de los últimos maestros del ukiyo-e que triunfaron en esta orientación artística. Junto a estos nombres hay que colocar también Tsukioka Kogyo (1868-1927), hijastro de Yoshitoshi y discípulo de Gekko. Kogyo hoy es reconocido principalmente por sus series de estampas sobre teatro noh, pero también a finales del siglo XIX realizó delicadas obras con costumbres tradicionales protagonizadas por mujeres. Estas estampas son muy raras, pues el género del teatro noh ocupó prácticamente su carrera y pertenecen a una primera etapa juvenil, aún poco conocida. En la colección de Arte de Asia Oriental encontramos dos estampas de este tipo, ambas de unas dimensiones más reducidas, aproximadamente la mitad que las estampas comentadas anteriormente, pues son de un tamaño denominado chuban (18 x 23 cm.). La primera de ellas lleva el título de Akigusa (Las hierbas del otoño), que aparece en un cartucho cuadrado en la esquina superior derecha. Se trata de una escena e jardín, en otoño, con algunas hojas ya caídas. Una mujer, vestida con un elegante kimono azul, ha traspasado una pequeña valla ornamental para aproximarse a ver las flores de un jardín. En el jardín aparecen las llamadas siete hierbas del otoño: la espereza, el miscanto, la campanilla china, el clavel silvestre, la patrinia, el cáñamo y el arruruz, todas ellas citadas con mucha frecuencia en la poesía clásica japonesa. El delicado gesto del pie descalzo apoyado en la sandalia de madera o geta muestra una gran delicadeza en el dibujo Kogyo, cuya firma aparece dentro de un llamativo asiento de cerámica azul para el jardín, en la parte inferior derecha.

La segunda estampa de Tsukioka Kogy pertenece a la misma serie, posiblemente dedicada a las estaciones del año, y tiene un estilo, atmósfera y colorido semejante. Presenta un cartucho en la parte superior izquierda en la que pensamos aparece algún concepto relacionado con el invierno. La escena transcurre en un interior en la que aparece un tokonoma, espacio para los mejores adornos artísticos vinculados con cada estación, en el que se aprecia parte de un kakemono o pintura colgada. También hay una elegante estantería, con una cesta de mimbre con unas camelias. La viga de madera, sin tratar, da un aspecto natural a la decoración, en la que predominan los conceptos estéticos de sabi y wabi, de inspiración Zen. Esta estética es la que se sigue en el arte de la ceremonia del té. En este interior aparecen dos mujeres. Una de ellas, con ayuda de unos largos palillos, aviva las brasas de un decorativo brasero que calienta la estancia. La otra dama, con la luz de una lámpara, lee concentrada un libro que apoya en un atril de urushi, la laca japonesa. La composición transmite calma, sosiego, concentración y un estilo de vida muy alejado del bullicio de moderno Tokio, cuya vertiginosa transformación en una ciudad moderna ya era un hecho en los tiempos de Kogyo.

Las tres estampas restantes de la colección presentan una característica peculiar que encontramos en algunos impresos de la era Meiji con el fin de ofrecer un atractivo más en la oferta editorial: un papel con un tratamiento especial denominado chirimen. El chirimen es un papel rugoso y resistente que se obtiene mediante un procedimiento llamado momidai que consiste en dar al papel, ya impreso, una textura similar a la seda arrugada. Para ello se humedece el papel, se apila y se prensa para arrugarlo, cambiando la posición del papel en varias ocasiones para crear texturas. En España se conoce este material como papel crespón. Por el proceso de arrugado la hoja de papel disminuye aproximadamente un tercio de su tamaño, de modo que las estampas en papel chirimen son más pequeñas que las presentadas en papel normal, aunque las planchas de madera utilizadas para la impresión sean las mismas. Algunos editores probaban a comercializar libros y estampas con los dos tipos de papel, ya que el chirimen llegó a valorarse como un souvenir atractivo. También en las últimas décadas del siglo XIX se reeditaron obras de los grandes maestros clásicos del ukiyo-e en este papel crespón. Sobre todo, era habitual encontrar en las estampas de papel chirimen temas tradicionales como geishas y samuráis.

Refrigeración en Riverside
Kiyonaga, c. 1785

Ichikawa Ebizo como Takemura Sadanoshin
Sharaku, 1794

Onoe Eisaburo I
Toyokuni, c. 1800

Festival Niwaka en los barrios autorizados
Choki, c. 1800

Watanabe Nobukazu (1839-1912) es el prototipo de artista del grabado japonés del periodo Meiji que tiene que adaptar su estilo a las nuevas necesidades del mercado editorial. En este sentido, tuvo que dedicarse a hacer vistas modernas de la ciudad de Tokio, o batallas de la Guerra Sino-japonesa (1894-95), obras por la que es bien conocida, pero también destacó en escenas históricas de samuráis y otros géneros. Fue el discípulo aventajado de Chikanobu y heredó de él una gran facilidad para componer mujeres bellas con porte distinguido y gracia natural. Una de las estampas de la colección sevillana así lo muestra. Se trata de una composición alargada, firmada en la esquina inferior derecha como Yosai Nobukazu, con sello Yosai en rojo. Está sin fechar, pero aproximadamente puede datarse en torno a 1900. El fondo neutro apenas presenta una leve banda verde en el suelo y otra roja en el cielo, en una fórmula frecuente en estampas de esta cronología. La figura, con el cabello recogido y con un paraguas, o kasa, plegado en una mano, prácticamente es un maniquí para exhibir un exuberante kimono de colorista y florida decoración que es el principal atractivo de la estampa.

La otra estampa de Nobukazu presenta unas características formales semejantes, con la única observación de que la firma se acompaña con el sello Toshidama en rojo. En esta ocasión, la temática es diferente. Del delicado kimono femenino pasamos ahora a la no menos atractiva armadura de un samurái. El guerrero, en una escena nocturna,

viste una armadura completa del tipo o-yoroi con tonos verdes, grises y rojos. Al cinto cuelgan una katana y una espada corta o wakizashi, ambas en vainas rojas. En su mano derecha porta una lanza con la punta hacia abajo, mientras que con la otra mano hace un gesto hacia la luna ornamental que adorna su casco o kabuto. La presencia en el cielo de una blanca luna cercana a la del casco del samurái nos remiten a algunas estampas de la ambiciosa serie de Yoshitoshi Cien aspectos de la luna, completada en 1892, en la que hay composiciones parecidas.

La última de las estampas que compone la colección es una reimpresión de Utamaro de finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX, de pequeño tamaño (13 x 8 cm.) y presentada en papel chirimen. La gran especialidad de Kikugawa Utamaro (1753-1806) fueron las mujeres hermosas, aportando como sello personal una visión más individualizada de la fisionomía de cada mujer dentro de una atmósfera relajada y costumbrista. Las atmósferas domésticas de la vida cotidiana, tan frecuentes en los impresionistas tiempo después, fueron uno de los rasgos más admirados de su arte. En la estampa de la colección el cartucho presenta el título Furyu kodakara awase (Selección de modas y costumbres infantiles). La estampa original que sirvió de modelo fue publicada en Edo (Tokio) por el gran editor Murataya Jirobei, en formato oban, entre 1801 y 1804, y presentaba en el cartucho un título diferente, Kokei no sansho. El grabado nos muestra a una madre, que finge asustarse ante un niño pequeño, posiblemente su hijo, que se ha colocado una máscara de teatro noh del tipo hannya, que representa espíritus demoníacos femeninos. Su hermano, un poco mayor, ríe la broma. La actitud de la mujer es cariñosa y relajada. La presencia en su mano izquierda de una pipa kiseru ofrece un toque de naturalidad que lleva la escena al ámbito del relajamiento doméstico. La armónica composición triangular, combina un elegante colorido sobre un fondo neutro gris que hace que las figuras resalten. Esta obra es un testimonio de la pervivencia y reconocimiento del arte de los grandes maestros del ukiyo-e en la era Meiji, un siglo después de que produjeran estampas convertidas en modelos clásicos. Utamaro fue, además, uno de los artistas del grabado ukiyo-e más reconocidos por los coleccionistas europeos.

Haciendo grabados, Hosoki Toshikazu, 1879

El proceso de xilografía, Kunisada, 1857. Una versión de fantasía, íntegramente protagonizada por "bellezas" bien vestidas. De hecho, pocas mujeres trabajaban en el grabado; La hija de Hokusai, Katsushika Ōi

Formatos del Ukiyo-e

Los grabados de *ukiyo-e* se producían con papel japonés *washi* (和紙) cortado en formatos estandarizados por los editores para facilitar su producción. De todos los tamaños, los artistas de la estampa solían emplear para sus obras el formato denominado *ōban* (大判) (38 x 26 cm.).

En esta página se presenta la tipología de los tamaños del papel *hōsho* (奉書) y de los formatos de grabados que dependían de los tamaños de los pliegos de papel. Estos formatos eran empleados tradicionalmente por los artistas de *ukiyo-e*, aunque no todos con la misma frecuencia. Las dimensiones que se indican en las tablas son aproximadas llegando a variar entre uno y tres centímetros según las fuentes que se consulten.

Tamaños

El papel japonés, denominado *washi* (和紙), estaba fabricado mediante el uso de diferentes fibras naturales como son el *kōzo* (楮), *mitsumata* (ミツマタ), *ganpi* (ガンピ), virutas de madera, cáñamo, paja de arroz, y muchas otras. De todas ellas, la más utilizada para los *ukiyo-e* fue el *kōzo* (楮). Durante su elaboración, las fibras se lavan en varias fases para eliminar las impurezas. Entre medias, se cuece la materia para blanquearla, se machaca y se mezcla con almidón de arroz, agua y jugo de malva silvestre. Por último, las fibras se sitúan en bastidores y se dejan secar. El

papel resultante de este proceso es de una excelente calidad ya que aguantaba el complejo proceso de impresión que requerían las xilografías policromadas denominadas *nishiki-e* (錦絵).

Tamaño de papel			
Nombre	Kanji	Altura (cm)	Anchura (cm)
kobōsho	小奉書	34	46
hōsho	奉書	32	60
chūbōsho	中奉書	36	50
ōbōsho	大奉書	38	52
ōbirohōsho	大広奉書	40	58
takenagabōsho	丈長奉書	72-77	52.5

Formatos de grabado

La mayoría de los formatos se empleaban tanto en sentido vertical (*tate-e* 縦絵) como horizontal (*yoko-e* 横絵). La orientación del papel estaba relacionada con la temática de la obra: los grabados apaisados eran empleados normalmente para la representación de paisajes (*fūkei-ga* 風景画) y lugares famosos (*meisho-e* 名所絵), mientras que las hojas verticales se utilizaban para la representación de temas figurativos como los retratos de actores de *kabuki* (*yakusha-e* 役者絵) o las ilustraciones de cortesanas (*bijin-ga* 美人画). Los diferentes formatos dependían de los tamaños del papel ya que estos también estaban estandarizados como se ha visto en la sección anterior.

Tamaño de grabado para *koboshō* (小奉書)			
Nombre	Kanji	Altura (cm)	Anchura (cm)
bai-aiban	倍合い判	34	46
aiban	合い判	34	23
koyotsugiri	小四切	17	11.5
mameban	豆版	6	17
koban	小判	17	23

Tamaño de grabado para *chūbōsho* (中奉書)			
Nombre	Kanji	Altura (cm)	Anchura (cm)
ō-ōban	大々判	32	60
nagaōban	長大判	16	60
hōshoban	奉書版	16	30
chūbōshoban	中奉書版	16	15

Tamaño de grabado para *ōbōsho* (大奉書)			
Nombre	Kanji	Altura (cm)	Anchura (cm)
ōbōshoban	大奉書版	38	52
ōban	大判	38	26
ō-tanzaku	大短冊	17.3	38
tanzaku/chūtanzaku	短冊 / 中短冊	38	13
shitsukiban/yotsugiri	四つ切版 / 四つ切	19	13

ebangiri	絵半切	52	19
chūban	中判	19	26
mitsugiri	三つ切	13	26
shō-tanzaku	小短冊	17.3	38

Tamaño de grabado para *ōbirohōsho* (大広奉書)			
Nombre	Kanji	Altura (cm)	Anchura (cm)
bai-yokonagaban	倍横長版	40	58
yokonagaban	横長版	20	58
ōgata-chūban	大型中判	20	29
kakuban/shikishiban	角版 / 色紙版	21.5	11.5

Otros formatos de grabado			
Nombre	Kanji	Altura (cm)	Anchura (cm)
nagaban	長版	24	52
nagasurimono	長摺物	12	17.3
hashira-e	ja:柱絵	70	14
kakemono-e	ja:掛物絵	23	76

Fukeiga

Ukiyo-e que representa literalmente un paisaje. Uki-e (imágenes que enfatizan la perspectiva) defendido por Masanobu Okumura y otros hizo que el tema de las pinturas de paisajes se popularizara repentinamente. En ese momento, paisajistas como Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige dibujaron lugares famosos en varios lugares y establecieron su posición como un éxito con "Tokaido Chu Hizakurige" de Jippensha Ikku.

Ukiyo-zoshi

Ukiyo-zōshi (浮世草子, "libros del mundo flotante") es el primer género importante de ficción popular japonesa, escrito entre las décadas de 1680 y 1770 en Kioto y Osaka. La literatura ukiyo-zōshi se desarrolló a partir del género más amplio de kana-zōshi, libros escritos en la lengua vernácula katakana para el disfrute, y se clasificó inicialmente como kana-zōshi. El término "ukiyo-zōshi" apareció por primera vez en 1710 en referencia a obras amorosas o eróticas, pero más tarde pasó a referirse a la literatura que abarcaba una variedad de temas y aspectos de la vida durante el período Edo, siendo el más común el del ciudadano común. Los libros de este género incluían ilustraciones de ukiyo-e realizadas a menudo por los artistas más destacados de la época. El autor más destacado de ukiyo-zōshi fue Ihara Saikaku, cuyas obras no se consideraban literatura importante en ese momento, pero se hicieron populares y fueron clave para el desarrollo y la difusión del nuevo género. Saikaku fue precedido y trabajó al mismo tiempo que muchos otros autores como Shogetsudo Fukaku y Ejima Kiseki, todos los cuales ayudaron a dar forma a ukiyo-zōshi e inspirar géneros futuros. Ukiyo-zōshi continuó hasta finales del siglo XVIII, pero su calidad disminuyó constantemente. En general, el género vivió durante menos de un siglo y murió por la convencionalización, así como por la falta de nuevas ideas para las historias.

Características

Cuando apareció por primera vez el género ukiyo-zōshi, la industria editorial comercial se había desarrollado por completo. Los libros de Ukiyo-zōshi se publicaron en un tamaño y extensión fijos, y fue en esta época cuando la literatura comenzó a publicarse por primera vez con fines de lucro. Por estas razones, la literatura en prosa, incluido el ukiyo-zōshi, tendía a ser de baja calidad. Sin embargo, muchas obras de ukiyo-zōshi, particularmente las de Saikaku, presentan técnicas literarias sofisticadas, estructuras y conocimientos sobre las vidas y personalidades de los personajes.

La literatura Ukiyo-zōshi se consideraba literatura popular y estaba escrita en la lengua vernácula basada en kana. Por el contrario, la literatura de élite, como kanbun, se escribió en chino clásico o japonés clásico y, por lo general, se centró en temas aristocráticos tradicionales, como el amor y la naturaleza. Los temas y tramas de ukiyo-zōshi eran opuestos a la literatura popular en los centros más antiguos de Japón, ya que esos lectores consistían principalmente en ronin y samuráis. Los temas iniciales precedieron a los de Saikaku por un año y, por lo tanto, Saikaku estaba familiarizado con ellos antes de escribir sus propias novelas.

Una ilustración de una popular novela *ukiyo-zōshi* de Nishikawa Sukenobu

Ukiyo-zōshi cubría una variedad de temas, muchos de los cuales se consideraban vulgares o inapropiados para la literatura de élite. Un buen ejemplo es el subgénero kōshoku-mono, que consistía en obras eróticas centradas en los barrios del placer. Los otros subgéneros de ukiyo-zōshi son chōnin-mono, que trata sobre la vida de la gente del pueblo; setsuwa-mono, o cuentos de extraños o curiosos; y buke-mono, que se centró en los samuráis. La mayoría de las obras de ukiyo-zōshi caían en uno de estos subgéneros y estaban dirigidas a un público en particular.

Una característica importante de ukiyo-zōshi es su intenso realismo. Desde finales de la literatura kana-zōshi, había sido evidente un cambio hacia la literatura y el realismo más comunes, pero no fue hasta ukiyo-zōshi que la literatura en prosa japonesa se acercó al verdadero realismo. Ukiyo-zōshi es notablemente menos sentimental y revela una perspectiva más objetiva y cínica. Por ejemplo, muchas de las historias de Saikaku terminan trágicamente y están escritas en un tono irónico e indiferente. Richard Lane dice que ukiyo-zōshi, "se parece a las primeras novelas realistas de Occidente".

Autores iniciales y contemporáneos

Nishimura Ishiroemon

Nishimura Ishiroemon fue un editor de libros de Kioto y uno de los autores más destacados en los géneros anteriores a ukiyo-zōshi. Ishiroemon escribió y publicó más de veinte novelas en la década de 1680. En sus obras posteriores, copiaría el esquema de las obras de Saikaku manteniendo la historia como kana-zōshi tradicional. Las obras principales incluyen: Hana no nagori (Un recuerdo de las flores, 1684), una copia conocida de Uramino-suke, una novela de Saikaku; y Koshoku sandai otoko (El granuja del amor en la tercera generación, 1686), su novela actúa como secuela de los dos libros de Saikaku con títulos similares.

Ishikawa Ryusen (Tomonobu)

Bajo el seudónimo de Tomonobu, Ishikawa Ryusen fue el "primer novelista importante de Edo" y se le atribuye haber escrito el primer ukiyo-zōshi según Richard Lane. Ryusen ganó notoriedad como un famoso pintor de ukiyo-e de la renombrada Escuela Moronobu. Sus obras más notables son Koshoku Edo murasaki (Una historia de amor de púrpura de Edo, 1686), escrita en el estilo único de Ryusen y que abarca temas de venganza de samuráis, amor de cortesana y amor de muchacho joven; así como el ukiyo-zōshi más antiguo que se conserva según Richard Lane, Shitaya katsura otoko (El hermoso joven de Shitaya, 1684), cuya historia sigue a Edoite, Gompachi y su fuga con Oshun. El conflicto ocurre con el rechazo inicial del matrimonio por parte del padre de Oshun, pero la pareja pronto se gana su respeto y finalmente su perdón por huir juntos. La línea argumental resulta ser una rareza, ya que la fuga por lo general no tenía un final feliz en la literatura japonesa feudal. Esta obra, así como otra literatura amorosa, se basó en las Críticas cortesanas y en las guías de los barrios de recreo que se hicieron populares en las décadas de 1640 y 1650.

Shogetsudo Fukaku

Considerado el "novelista de Edo más importante del período temprano", para Richard Lane, Fukaku comenzó como poeta haikai antes de escribir su primera novela, Iro no someginu (Prendas teñidas de amor), en 1687. Esta novela de larga duración era más popular en Edo, hoy en día Tokio, mientras que los cuentos eran más populares en las regiones culturales más antiguas de Kioto y Osaka. La novela sigue a un niño que accidentalmente mata a un sacerdote, que resulta ser su amante. En un desafortunado giro de los acontecimientos, la cortesana de la que se enamora se suicida y el protagonista se entrega inmediatamente a las autoridades para que él también pueda morir. El libro es bien conocido por sus ilustraciones que fueron hechas por el artista de diecisiete años, Torri Kiyonobu, quien era experto en pintar temas de ukiyo-e y la historia de Fukaku no es una excepción. Fukaku solo tiene otras dos obras sobrevivientes, una de las cuales es Koshoku someshitaji (Ready for Love's Dye, 1691) que sigue a Kinshiro, un comerciante de Kyoto, que se enamora secuencialmente de Hanamurasaki, una cortesana, y luego de la joven doncella, Omatsu.

Autores que siguen a Saikaku

Nishizawa Ippu

Los escritos de Nishizawa Ippu aparecieron en el área de Kyoto-Osaka después de la muerte de Saikaku. Escribió un total de veinte novelas entre 1698 y 1718 y rápidamente ganó popularidad al llenar el vacío literario que dejó Saikaku. Las obras principales incluyen: Shinshiki gokansho (Nuevos cuentos de amor, en cinco partes, 1698), que imitaba la novela de Saikaku, Cinco mujeres enamoradas, ya que constaba de cinco novelas que se centraban en historias de amor trágicas; y Gozen Gikeiki (Un nuevo Gikeiki para su señoría, 1700), que era una parodia ficticia de la vida del siglo XIV de un hombre llamado Yoshitsune y su búsqueda de su madre y hermana, ambas cortesanas.

Hojo Dansui

El único alumno de Saikaku, Hojo Dansui, comenzó su carrera como poeta haikai, como Saikaku, y editó y publicó las obras de Saikaku después de su muerte. Su obra más notable fue Nihon shin-eitaigura (Nuevo Tesoro de Japón para las Edades, 1713). Esta novela de ficción tiene lugar en Osaka y actúa como una secuela del trabajo de Saikaku mientras se enfoca en el didactismo.

Escritores menores

Aoki Rosui

Originario de Kioto, Aoki Rosui comenzó como poeta haikai, pero amplió sus habilidades de escritura y se centró en contar historias sobrenaturales. Su trabajo más notable es Otogi hyaku monogatari (Cien cuentos de fantasmas para niños), que está escrito en la tradición kana-zōshi.

Miyako no Nishiki

El verdadero nombre de Miyako no Nishiki era Shishido Yoichi y vivió desde 1675 hasta 1710. Nacido como samurái, Nishiki fue entrenado en los clásicos chinos y japoneses, pero fue repudiado debido a la disipación. De 1700 a 1703, vivió en Kioto, donde se convirtió en escritor de novelas y posteriormente escribió ocho novelas. Su obra más citada es Genroku taiheiki (La epopeya de Genroku, 1702), que es una colección de críticas contra varios grupos de personas. Otro trabajo notable es Okitsu shiranami (Ladrones a la vista, 1702), una colección de cuentos famosos de ladrones del pasado y del presente. Para seguir ganando riquezas, viajó a Edo. Desafortunadamente, fue confundido con un ronin, arrestado y, en consecuencia, desterrado a la provincia de Satsuma. Más tarde fue indultado, pero el destierro dejó su carrera en ruinas.

Gemelos Kiseki

Nacido en 1667, Ejima Kiseki escribió la mayor parte de los libros originales publicados en la librería Hachimonjiya. Sin embargo, todas sus obras fueron tomadas y etiquetadas como de Hacimonjiya Jisho durante muchos años. Esto molestó profundamente a Kiseki y lo llevó a gastar casi la totalidad de su herencia en los barrios de placer gay de Kioto. A la edad de treinta y dos años, Kiseki se dedicó a escribir novelas para ganarse la vida y recuperar el dinero que había perdido en los barrios gay. En 1711, Kiseki abrió su propia editorial y se separó de Hachimonjiya debido al continuo robo de crédito de escritura adecuado por parte de Jisho y en un intento de ganar más dinero. Desafortunadamente para Kiseki, su negocio fracasó, lo que lo obligó a regresar a Jisho en 1718. En un giro de los acontecimientos.

Nihon eitai gura 日本永代蔵. Libro ilustrado. vol. 1 de un conjunto de dos volúmenes en seis partes. Cuentos del 'mundo flotante' (ukiyo-zoshi). Primera edición. Grabado en madera

Influenciado por Saikaku, Kiseki se centró en la escritura y creó una nueva forma de ukiyo-zōshi. Sin embargo, este nuevo estilo estuvo intrínsecamente influenciado por la propia naturaleza superficial y defectuosa de Kiseki, lo que hizo que sus nuevos trabajos palidecieran en comparación con los detalles de Saikaku. A pesar de sus raíces superficiales, el nuevo estilo de Kiseki fue capaz de captar tanto interés como las obras de Saikaku debido a su trama inteligente, aunque carecía de estilo y profundidad. Kiseki también plagiaba a menudo a Saikaku, pero su utilización

de las piezas plagiadas era tan hábil que era difícil distinguirlas en su trabajo. Enjima Kiseki murió en 1736 y con él, su nuevo estilo de ukiyo-zōshi. A mediados del siglo XVIII, Edo se había convertido en el centro de la actividad literaria y, aunque el ukiyo-zōshi continuó produciéndose hasta alrededor de la década de 1770, el género se estancó después de la muerte de Kiseki y decayó lentamente.

Las obras notables incluyen:

- Keisei iro-jamisen (The Courtesan's Samisen of Love, 1701), su primera novela que combinaba técnicas de las novelas de amor de Saikaku y Courtesan Critiques, una forma derivada de Actor Critiques, estableció la forma de sus siguientes obras. La novela tiene lugar en cinco regiones diferentes y se analiza una región en cada una de las cinco novelas: Kioto, Osaka, Edo, los puertos marítimos y las ciudades menores de Japón. Comienza con Saiken, un gráfico de cortesanas y casas en barrios que incluye sus rangos, precio y otros detalles relacionados. Cada uno de los cinco libros contiene de cuatro a seis cuentos sobre cortesanas famosas de la zona. Se incluyen los nombres reales de la cortesana, pero las historias que protagonizan son completamente ficción.
- Furyu kyoku-jamisen (Virtuosismos elegantes en el Samisen, 1706), una historia en la que un anciano actor y una cortesana explican al lector sus aventuras juntos y su historia de amor.
- Keisei kintanki (Las cortesanas deben mantener la calma, 1711), gira en torno a un controvertido debate sobre cuál es superior: el amor de una mujer o el amor de un niño. La novela le falta el respeto al budismo al convertirlo en el tema de una sátira que el lector puede disfrutar, ya que el budismo en este período era un hábito en lugar de una fe seria.
- Inyo Ise furyu (Cuentos de amor con estilo de Ise, 1714), y su secuela Aikyo mukashi otoko (El amor cortesano de antaño, 1714), son un recuento de los Cuentos de Ise en los tiempos modernos. Estas novelas son excelentes ejemplos de la capacidad de Kiseki para crear tramas interesantes que capten la atención del lector.

Librería Hachimonjiya

Ubicado en Kioto, Hachimonjiya era conocido por sus publicaciones de dramaturgos joruri y kabuki a fines de la década de 1650. Durante la década de 1680, la nueva administración de Hachimonjiya Jisho condujo a un aumento en el estatus y la distinción en la comunidad, lo que aumentó su popularidad y atrajo a más clientes. En 1699, Hachimonjiya publicó Actor Critiques, que eran folletos que criticaban tanto el arte de actuar como a los propios actores.

Contemporáneos de Kiseki

Contemporáneos notables de Kiseki fueron: Ippu, Dansui, Getsujindo, Nagaido Kiyu, el hijo de Jisho, Kisho, y el nieto de Jisho, Zuisho. Los dos últimos escritores de ukiyo-zōshi más influyentes de esta época fueron Tada Nanrei y Ueda Akinari.

Tada Nanrei

El trabajo más notable de Tada Nanrei es Kamakura shogei sode nikki (Un diario de habilidades en Kamakura, 1743), que puede clasificarse como Libro de personajes. La premisa de la historia es un grupo de daimyo que se turnan para contarse historias divertidas.

Ueda Akinari

Según Lane, "el último ukiyo-zōshi importante fue escrito por Akinari". Nativo de Osaka, Ueda Akinari escribió principalmente cuentos sobrenaturales más adelante en su vida, pero a la edad de treinta y dos años escribió sus primeros libros, dos novelas ukiyo-zōshi, bajo el seudónimo de Wa Yakutaro. Las obras principales incluyen: Shodo kikimimi sekenzaru (Todo tipo de cuentos escuchados en el mundo, 1766), quince historias humorísticas no relacionadas que se inspiraron mucho en los cuentos de las provincias de Saikaku, así como en los libros de personajes; y Seken tekake katagi (Tipos de amantes en este mundo, 1766) del género Libro de personajes. Esta novela comparte las dificultades de los hombres en sus asuntos con las mujeres.

Ilustraciones

La literatura japonesa utiliza imágenes para transmitir los estados de ánimo de los personajes, así como símbolos críticos para la historia que está representando. Las ilustraciones japonesas son únicas, ya que no solo han crecido en popularidad desde que se incluyeron por primera vez en las novelas, sino que también han sobrevivido a la imprenta que tuvo que adaptarse para incluir imágenes. A través de las ilustraciones del período Edo, es posible ver los modales, actitudes y costumbres de los japoneses en este momento. La casi perfección de la impresión en madera hizo que la recreación de ilustraciones fuera más fácil y rápida, lo que permitió que se intensificara la difusión de imágenes visuales. En ukiyo-zōshi, el estilo principal de ilustración utilizado es el de ukiyo-e, imaginería del "mundo onírico flotante". Este estilo en sí se desarrolló a partir de su predecesor menos sofisticado, kanazōshi, que representaba el realismo. Las ilustraciones de Ukiyo-e emitían emociones románticas y sensuales que se inspiraban en las aventuras amorosas de las cortesanas y sus amantes en el siglo XIX. La escuela de escritura de novelas ninjōbon usó pinturas ukiyo-e como base para las historias de amor, y los artistas y escritores desarrollaron sus géneros juntos, formando uno de los estilos más icónicos de la literatura y el arte japoneses. El pico de esta utilización de ilustraciones ukiyo-e con escritura ukiyo-zōshi es una reedición de The Love Rogue de Hishikawa Moronobu, así como su posterior adaptación como libro ilustrado en 1686.

Las ilustraciones de Ukiyo-e en los libros de ukiyo-zōshi pudieron darle al autor menos trabajo en términos de describir las apariencias de los personajes y los detalles del fondo, mientras que le dieron al ilustrador un margen creativo para llenar esos vacíos de descripción a través de las ilustraciones incluidas. A diferencia de los libros kibyoshi que abarrotarían el texto a lo largo de los contornos de las ilustraciones más adelante en el siglo XVIII, las novelas ukiyo-zōshi tenían páginas designadas para ilustraciones y mantenían el texto y el arte separados. A diferencia de otros géneros además del kibyoshi, ukiyo-zōshi. El propósito principal de las ilustraciones era añadir belleza visual a la novela. Se tuvo que lograr un equilibrio entre el arte, la escritura, la imprenta, la prosa y el grabado para crear el ukiyo-zōshi, con una persona desempeñando todos esos roles la mayor parte del tiempo. Las obras notables que Howard Hibbett aborda como un equilibrio preciso son: Kōshoku ichidai otoko (El hombre que pasó su vida enamorado, 1682); y Kōshoku ichidai onna (La mujer que pasó su vida enamorada, 1686). Estos trabajos de Saikaku no solo crean un equilibrio entre la ilustración y la escritura, sino que también inspiraron muchos trabajos futuros de ukiyo-zōshi, especialmente Kōshoku ichidai otoko. Su uso de haikai, la poesía y las alusiones a las guías turísticas populares de la época hicieron de esta novela un éxito y una fuente importante para los piratas de libros. Estas novelas también crearon rivalidades entre los autores que competían, ya que cada uno intentaba crear su propia aventura visual mediante el uso de la ilustración. Las ilustraciones de Ukiyo-e ayudaron a dar vida a la naturaleza descriptiva de la novela ukiyo-zōshi.

Yoshida Hambei

Yoshida Hambei fue el principal ilustrador de los libros de Ihara Saikaku y fue un reconocido artista de ukiyo-e. Se estima que estuvo activo entre las décadas de 1660 y 1690, durante ese tiempo produjo más de la mitad de las ilustraciones de las obras de Saikaku, así como muchas otras novelas de ukiyo-zōshi. Era popular en los distritos más antiguos de Kioto y Osaka y su estilo y arte rivalizaban con los de la renombrada Escuela Moronobu en Edo. Su arte reforzó los detalles descriptivos con elegancia en sus textos correspondientes, así como también representó la progresión narrativa en la trama.

Nihon eitai gura 日本永代蔵
Altura: Altura: 26,50 centímetros
Ancho: Ancho: 18 centímetros

Siguientes géneros y subgéneros

Novelas epistolares

Comenzó a surgir una nueva forma de literatura que todavía era kana-zōshi pero tenía nuevas características de la vida del hombre moderno promedio. Este género se desarrolló durante el ascenso a la fama de Saikaku. Las obras incluyen: Shikiyoku toshi hakke (La adivinación del amor del año, 1688), una colección de cartas de amor a un héroe, todas declinadas; Koshoku fumi denju (La tradición de las cartas de amor, 1699), una colección de cinco aventuras amorosas a través de cartas. Esto estuvo fuertemente influenciado por las historias de amor de Saikaku y los romances anteriores y continuó durante el siglo XVIII debido a su popularidad. Las cartas de amor reales a menudo se basaban en esta novela.

Katagimono

Un nuevo género creado por Kiseki. El tema central de este género era describir varios grupos de personas a través de cuentos que se centraban en temas específicos, como los hijos pródigos y los poetas. En cada historia se incluyeron unas quince personas que complementaron el tema principal. La creación de este género se puede atribuir a Saikaku, quien escribió la novela prototipo, Veinte Unfilials of Japan, pero a Kiseki se le atribuye el desarrollo completo. Los diferentes tipos de personas incluidas son: actores, académicos, abuelos, esposos, suegras, sacerdotes, médicos y más.

Las obras notables incluyen:

- Seken musuko katagi (Tipos de hijos en este mundo, 1715) y Seken musume katagi (Tipos de hijas en este mundo, 1717) son novelas históricas, otro género del que Kiseki disfrutó escribiendo. Estos libros se basaron en dramas kabuki y joruri durante la época de Kiseki. Eran el género más popular de la época en Hachimonjiya.
- Kokusenya mincho taiheki (La epopeya de Coxinga y la dinastía Ming, 1717). La vida del aventurero Coxinga que, dos años antes, había protagonizado el drama Kokusenya kassen.
- Keisenya gundan (Cuentos de Courtesan-Coxinga, 1717). Escrita por Jisho o por un escritor fantasma, esta novela es similar a Love Rogue de Saikaku, sobre el viaje de dos héroes a través de los barrios gay y, según Lane, fue "una de las mejores novelas publicadas por Jisho".
- Hyakusho sesuki (Auge y caída del campesinado, 1713). Un libro de Hachimonjiya con un autor anónimo, esta novela simpatiza con los campesinos de la sociedad japonesa, una rareza en la escritura en ese momento. Su tema se centró en las revueltas campesinas y los impuestos excesivos del gobierno, algo común. Esta novela se destaca entre sus pares ya que no fue prohibida por el gobierno, sin embargo, despertó poco interés entre los lectores.

Pornografía

Debido a que un tema común de ukiyo-zōshi era el amor y el romance prohibido, la pornografía comenzó a producirse en Edo, donde floreció hasta convertirse en un subgénero propio. El autor e ilustrador de novelas pornográficas más popular fue Torindo Chomaro, quien creó catorce novelas entre 1695 y 1705. Su novela más popular fue Koshoku hitomoto susuki (Una hoja de la hierba del amor, 1700), cuya trama sigue a un samurái en una búsqueda para buscar venganza, pero termina enamorándose.

Libros ilustrados

Los libros ilustrados eran adaptaciones a gran escala de novelas populares de ukiyo-zōshi, a menudo aquellas con imágenes hermosas o notables de ilustradores conocidos. El libro ilustrado más notable es kyasha-otoko naskae no yujo (Fair Gallant and Faithful Courtesan, 1685), que está basado en el drama joruri, Nagoya Sanzoburo, que trata sobre un samurái de Kioto que se enamora de Kazuraki, una cortesana, y venga con éxito la muerte de su padre matando a su asesino. Es posible que tanto la novela como las ilustraciones hayan sido realizadas por Moronobu, pero nadie lo sabe con certeza.

Yamato-e

Yamato-e (大和絵) es un estilo de pintura japonesa inspirado en las pinturas de la dinastía Tang y completamente desarrollado a finales del período Heian. Se considera el estilo clásico japonés. Desde el período Muromachi (siglo XV), el término Yamato-e se ha utilizado para distinguir el trabajo de las pinturas contemporáneas de estilo chino kara-e (唐絵) que se inspiraron en las pinturas de lavado de tinta china Song y Yuan-era.

Los rasgos característicos de Yamato-e incluyen muchas figuras pequeñas y representaciones cuidadosas de detalles de edificios y otros objetos, la selección de solo algunos elementos de una escena para ser completamente representados, el resto ignorado o cubierto por una "nube flotante", una vista oblicua desde arriba que muestra el interior de los edificios como a través de un techo recortado, y una representación muy estilizada del paisaje.

Yamato-e muy a menudo representa historias narrativas, con o sin texto acompañante, pero también muestra la belleza de la naturaleza, con lugares famosos meisho-e (名所絵) o las cuatro estaciones shiki-e (四季絵). Las imágenes suelen estar en pergaminos que se pueden colgar en una pared (kakemono), rollos de mano (emakimono) que se leen de derecha a izquierda, o en una pantalla plegable (byōbu) o en un panel (shōji). Aunque recibieron su nombre del período Yamato, no sobreviven pinturas de Yamato-e de este período, ni de varios siglos después. Las imágenes de Yamato-e representan más bien un estilo y no se limitan a un período en particular.

Escena de Genji Monogatari, de Tosa Mitsuoki, del renacimiento del estilo de la escuela Tosa del siglo XVII

Hubo un renacimiento del estilo Yamato-e en el siglo XV por parte de la escuela Tosa, incluido un regreso a los temas narrativos, y aunque la escuela rival Kanō surgió de la tradición alternativa de las obras de estilo chino, el estilo se desarrolló a partir de finales del siglo XVI para las grandes pinturas que decoraban los castillos japoneses incluían algunos elementos del estilo Yamato-e. En el siglo XVII, la representación simplificada y estilizada de los fondos de paisajes en Yamato-e fue revivida como un estilo para las grandes obras de paisaje de la escuela Rinpa. Más tarde, el elemento narrativo de Yamato-e, el interés por la representación de la vida cotidiana y la elección de puntos de vista oblicuos y parciales en una composición influyeron mucho en el estilo ukiyo-e, así como en el Nihonga.

Historia

El término Yamato-e se encuentra en los textos de Heian, aunque la gama precisa de obras que cubrió entonces, y también en períodos posteriores, es un tema muy debatido. También hay referencias que muestran una distinción dentro de Yamato-e entre "pintura de mujeres" y "pintura de hombres". Esta distinción también es muy debatida, pero las suposiciones típicas en cuanto a su significado pueden ilustrarse con trabajos de cada grupo discutidos en las dos secciones siguientes; ambos son obras maestras famosas y tesoros nacionales de Japón.

La gama de obras que se discuten a continuación, todas consideradas habitualmente englobadas por el término Yamato-e, es considerable, pero la mayoría son pergaminos narrativos con muchas figuras pequeñas. Evidentemente

también hubo muchas pantallas y obras en otros formatos en los diferentes estilos, de los cuales quedan pocos rastros. El estilo Yamato-e es evidente en el fondo paisajístico de algunas de las pinturas budistas que son las supervivencias más numerosas de la pintura de Heian.

El Genji Monogatari emaki

Las obras de Yamato-e más antiguas que han sobrevivido son cuatro famosos pergaminos del siglo XII de partes de The Tale of Genji, tres en el Museo de Arte Tokugawa en Nagoya, y otro del mismo conjunto en el Museo Gotoh en Tokio; juntos son conocidos como Genji Monogatari Emaki. Solo una pequeña proporción, alrededor del 15%, del original sobrevive, suponiendo que se haya completado. Los rollos originales habrían totalizado unos 450 pies de largo, en 20 rollos que alternan texto con imágenes, conteniendo más de 100 pinturas, con más de 300 secciones de caligrafía. Los pergaminos sobrevivientes constan de solo 19 pinturas, 65 hojas de texto y 9 páginas de fragmentos.

Las pinturas muestran una tradición ya madura que se ha desarrollado de manera considerable desde sus orígenes chinos. Las convenciones incluyen la vista en ángulo desde arriba hacia habitaciones sin techo y detalles faciales muy simplificados, lo que permite una expresividad mínima. Los colores son frescos y brillantes, construidos en una técnica llamada tsukuri-e (作絵, "maquillaje") donde un primer contorno está cubierto por varias capas de pigmento, con líneas finales agregadas en la parte superior. Solo un ejemplo sobrevive tan temprano comparable a las pantallas fusuma pintadas que se muestran en la parte trasera en la escena interior ilustrada. Como las figuras femeninas, en su mayoría mostradas en un estado de elegante lasitud, superan con creces a los hombres, esto se toma como un ejemplo de "pintura de mujeres".

Versión de la escuela Rinpa del estilo paisajístico Yamato-e en un par de biombos de Tawaraya Sōtatsu, siglo XVII

La leyenda del monte Shigi

El Shigisan-engi o "Leyenda del monte Shigi" cuenta la historia del monje Shingon del siglo IX Myoren, fundador del templo Chogosonshi-ji. Como las hagiografías occidentales contemporáneas, la narración contiene milagros, incluido un episodio famoso del "almacén volador" (ilustrado). La historia tiene lugar principalmente entre la gente común del campo y se muestra como una imagen continua de unos 30 pies de largo, con los mismos personajes recurriendo en diferentes escenas que están conectadas por un fondo continuo (algo que también se encuentra en el arte occidental medieval). Las imágenes están realizadas en una técnica muy diferente, con dibujo a tinta ligeramente coloreado por lavados. La mayoría de las figuras son hombres, y cuando se muestran mujeres, como en otra escena en la que regresa el arroz perdido, se muestran de una manera muy diferente a las figuras del Genji Monogatari Emaki. Los rasgos faciales se muestran con mucho más detalle que en el Genji Monogatari Emaki, y una amplia gama de expresiones están representadas por expertos. Éste es un ejemplo de una versión de lo que se entiende por "pintura de hombres".

Otros trabajos

El diario de Murasaki Shikibu Emaki es una versión ilustrada ahora incompleta de El diario de Lady Murasaki, la autora de El cuento de Genjii, que hoy sobrevive en cuatro secciones, con imágenes de ceremonias de la corte.

Uno de los primeros trabajos militares y políticos es el Ban Dainagon Ekotoba (La historia del gran ministro Ban), un emakimono (pintura en pergamino) de finales del siglo XII que representa los eventos de la Conspiración de Ōtenmon, un evento de principios del período Heian en Japón. La pintura, atribuida a Tokiwa Mitsunaga, mide más de 20 m de largo y unos 31,5 cm de alto.

El Chōjū-jinbutsu-giga representa un estilo muy diferente dentro de Yamato-e, con dibujos a pluma muy animados de hombres y animales antropomórficos en varias escenas.

Sobreviven más ejemplos del siguiente período de Kamakura (1185-1333), incluidos muchos que muestran escenas de la vida entre la gente común, y también historias de guerras de la historia japonesa. Los Mōko Shūrai Ekotoba (relato ilustrado de la invasión mongola) son un par de pergaminos ilustrados de entre 1275 y 1293. Fueron encargados por el samurái Takezaki Suenaga para registrar su valor en el campo de batalla y sus hazañas durante las invasiones mongolas de Japón.

"Eastern House Chapter", otra escena del manuscrito ilustrado de Genji Monogatari Emaki

Desde casi el final del primer período de obras en el estilo, el Yūki Kassen Ekotoba es un pergamino de casi 3 metros de largo, con una sola escena de batalla amplia después de una sección de texto, que ilustra el suicidio de Ashikaga Mochiuji después de su rebelión en 1439.

Artistas relevantes

- Kose Kanaoka
- Tosa Mitsuoki
- Tosa Mitsunobu
- Awataguchi Takamitsu

Shigisan-engi, la escena del "almacén volador", siglo XII

LA ARQUITECTURA JAPONESA

Los castillos

Los castillos japoneses (城 *shiro*) eran fortificaciones construidas principalmente con piedra y madera. Estos evolucionaron a partir de las edificaciones de madera de siglos anteriores hasta las formas más conocidas que surgieron a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, siguiendo el ejemplo del Castillo Azuchi, construido por Oda Nobunaga, y el primero de su tipo que utilizó la piedra en la base del castillo, haciéndolo más resistente. De la misma forma que los castillos de otras partes del mundo, los castillos japoneses eran construidos para vigilar lugares estratégicos o importantes como puertos, ríos, o caminos y casi siempre tenían en cuenta las características del lugar para su mejor defensa.

Los castillos japoneses vivieron varias etapas de destrucción. Durante el shogunato Tokugawa se decretó una ley para limitar el número de castillos que cada *daimyō* o señor feudal podía poseer, limitándose a uno por feudo, por lo que varios fueron destruidos. Después de la caída del sistema shogunal y del regreso al poder del Emperador de Japón durante la Restauración Meiji, nuevamente muchos castillos fueron destruidos y algunos otros desmantelados, en un intento de romper con el pasado y modernizar el país. Durante la Segunda Guerra Mundial muchos castillos fueron destruidos durante los bombardeos en las regiones de la costa del Pacífico y solo algunos castillos ubicados en áreas remotas, como el Castillo Matsue o el Castillo Matsumoto permanecieron intactos.

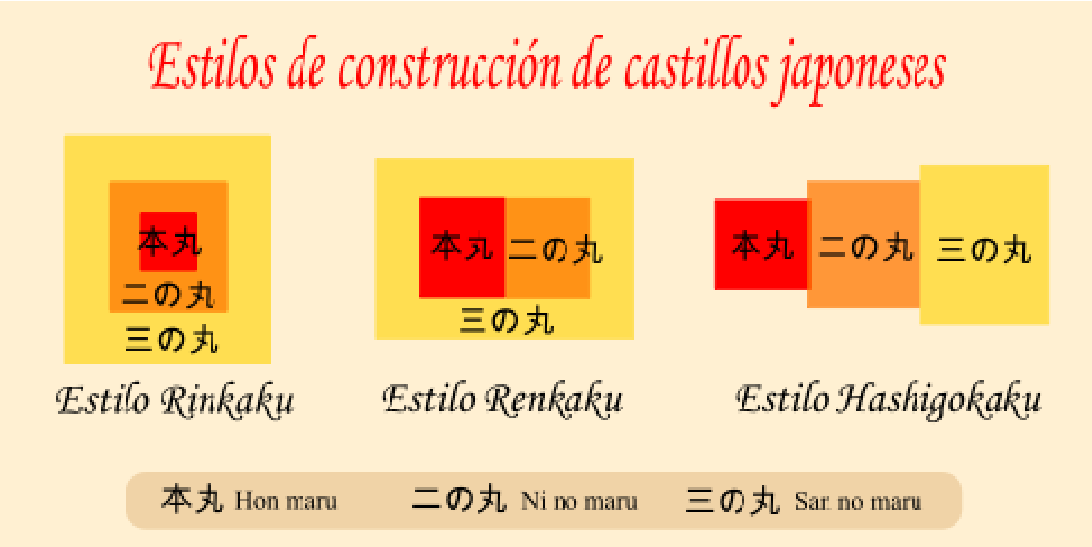
Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial muchos castillos han sido reconstruidos con materiales modernos, como hormigón, aunque en algunos pocos se han utilizado los materiales originales y siguiendo la misma técnica que en su época de esplendor. Al día de hoy solo doce conservan su estructura original, sobresaliendo el Castillo Himeji, localizado en la Prefectura de Hyōgo. De los castillos existentes, ya sea originales, reconstruidos o en ruinas, muchos de ellos han recibido el estatus de Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, mientras que otros han sido designados Tesoros Nacionales.

Actualmente muchos castillos se han convertido en museos y alojan objetos de importancia de la región, contando la historia de las ciudades donde se encuentran.

Etimología

En japonés, el *kanji* utilizado para la palabra castillo es 城, el cual se lee como *shiro* según la pronunciación *Kun'yomi*, esto es, cuando el *kanji* no está acompañado por otro, o *jō* según la *On'yomi* o cuando forma parte de una palabra. Un ejemplo es *Kumamoto-jō* (熊本城) o Castillo Kumamoto.

En español, para referirse a un castillo se omite la terminación *jō*, mencionando solamente su nombre. Otro aspecto importante a considerar es que generalmente los castillos están nombrados de acuerdo a la ciudad, región o prefectura en la que se encuentran. Por ejemplo el Castillo Gifu se encuentra en la ciudad homónima, lo mismo que el Castillo Komoro, el Castillo Hiroshima, etc.



Estilos

De acuerdo con la localización del *hon maru* se pueden distinguir tres estilos:

- Estilo *Rinkaku* (輪郭式 *Rinkaku-shiki*): El *hon maru* está localizado en el centro y los *ni no maru* y *san no maru* forman anillos concéntricos a su alrededor.
- Estilo *Renkaku* (連郭式 *Renkaku-shiki*): El *hon maru* se ubica en el centro, con los *ni no maru* y *san no maru* a los lados.
- Estilo *Hashigokaku*: En el último estilo, aplicado prácticamente sólo a castillos de montaña, el *hon maru* se localiza en un vértice, mientras que los *ni no maru* y *san no maru* van descendiendo en forma de escalera.

Tipos según su localización

Dependiendo de su localización, los castillos japoneses se pueden dividir en tres tipos:

- *Yamashiro* (山城 castillo de montaña). Este tipo fue el más utilizado en tiempos de guerra, y se caracterizaba por estar construido en la cima de las montañas.
- *Hirashiro* (平城 castillo de planicie). Eran castillos construidos en medio de planicies o llanuras siguiendo el modelo del Castillo Osaka, el primero construido de este tipo.
- *Hirayamashiro* (平山城). Este tipo de castillos se construía en montañas de poca altura o grandes colinas, ubicando el castillo en un llano.

Muros y murallas

Hazama o aberturas en los muros del Castillo Himeji

Los sucesivos *kuruwa* y *maru* estaban divididos entre sí por fosos, diques, muros de menor tamaño construidos encima de las bases de piedra, llamadas *dobei* (土塀), y las murallas de piedra, llamadas *ishigaki* (石垣).

Los muros, hechos a base de yeso y rocas, solían tener aspilleras llamadas *hazama* (狭間) cuya función era permitir a los defensores atacar a los sitiadores desde una posición interior lo más protegida posible. Se utilizaban orificios circulares o triangulares para arcabuces, y rectangulares para flechas. Estos muros tenían también una función estética, por lo que eran pintados y adornados con hileras de árboles y arbustos; generalmente pinos.

Las grandes bases de piedra, que llegaban a alcanzar alturas de hasta cuarenta metros, constituían los fundamentos del castillo. Dichas bases solían construirse según el diseño del *maru* y los *kuruwa*, uniendo las bases con un diseño de cuña.

Estilos de murallas de piedra

Las murallas se pueden clasificar dependiendo de cómo estas han sido acomodadas. En el estilo *Ranzumi* (乱積) se utilizaban piedras de distintos tamaños sin un patrón, mientras que en el estilo *Nunozumi* (布積) se usaban aquellas de un tamaño similar, por lo que se alineaban a lo largo de la muralla.

Muros del Castillo Bitchū Matsuyama, de estilo *ranzumi*

Muros del Castillo Matsuyama, de estilo *nunozumi*

Tipos de murallas de piedra

Dependiendo de lo trabajadas que estuviesen las piedras utilizadas en el *ishigaki*, las murallas se pueden clasificar en:

- *Nozurazumi* (野面積). Se utilizaban piedras en su estado natural y no se les daba ningún tipo de forma. Eran sumamente débiles, por lo que no se podían construir murallas de gran tamaño. Además, podían ser escaladas con facilidad.
- *Uchikomihagi* (打込ハギ). Las piedras eran colocadas firmemente unas contra otras, y la cara era desbastada para hacerla plana. Los pequeños huecos resultantes eran tapados con pequeñas piedras.
- *Kirikomihagi* (切込ハギ). En este tipo, las piedras eran labradas de tal modo que encajaban perfectamente unas con otras, por lo que prácticamente no quedaban orificios.

Tipos de *ishigaki*

Muros del Castillo Komoro, de estilo *nozurazumi*

Muros del Castillo Kanazawa, de estilo *uchikomihagi*

Muros del Castillo Shirakawa, de estilo *kirikomihagi*

Portones

En la arquitectura japonesa existían una gran cantidad de portones, llamados *Mon* (門) en japonés, aunque todos poseían características en común: dos columnas (*kagamibashira*), generalmente unidas a dos pilares (*hikaebashira*), conectadas por un dintel (*kabuki*). El resto de los detalles arquitectónicos dependía de su posición, función o necesidades defensivas.

Entre los distintos tipos de portones destacan:

- *Yaguramon* (櫓門). Eran portones que contaban con una *yagura* en la cima con la finalidad de defender el acceso.
- *Yakuimon* (薬医門). Eran portones con techos que cubrían tanto las columnas frontales como los pilares traseros.
- *Koraimon* (高麗門). Los pilares frontales y las puertas estaban cubiertas con un techo independiente del que cubría los pilares traseros y las vigas de apoyo. Este tipo de portones sustituyó al *Yakuimon*.
- *Munamon* (棟門). Los dos principales pilares estaban cubiertos por un techado similar a la *koraimon*, pero sin el techo extra.
- *Tonashimon* (戸無門). Este estilo es prácticamente una *koraimon* pero sin la puerta.
- *Kabukimon* (冠木門). Era un portón muy sencillo consistente de dos pilares y una viga horizontal, con puerta, pero sin techo, por lo que no servía para la defensa.
- *Heijūmon* (塀重門). Tipo similar al *kabukimon*, pero sin la viga horizontal.
- *Nagayamon* (長屋門). Este tipo de portón atravesaba grandes almacenes y bodegas, los cuales se construían alrededor de ella.
- *Karamon* (唐門). Portón ornamental con un gablete de estilo *karahafu*, esto es, redondeado al centro.

- *Uzumimon* (埋門 lit. «puerta enterrada»). Se construían ya fuera cortando una abertura en medio de un muro de piedra previamente establecido, o dejando un espacio muy estrecho para su futura construcción.
- *Masugata* (枡形). Eran complejos de dos portones: generalmente un *koraimon* por la parte exterior, y un *yaguramon* en el interior formando un ángulo recto, y rodeadas de muros para crear un área cercada cuadrada.

Yaguramon del Castillo Kawanoe

Yakuimon del Castillo Mito

Koraimon del Castillo Sunpu

Kabukimon del Castillo Sasayama

Nagayamon ubicado en Yokohama

Karamon del Castillo Nijō

<u>Los 100 notables castillos de Japón</u>

«100 notables castillos de Japón» (日本百名城 *Nihon Hyaku-Meijō*) es una selección de los 100 castillos japoneses considerados más importantes del país realizada en el año 2006 por la *Asociación de castillos japoneses* (財団法人日本城郭協会 *Nihon Jōkaku Kyōkai*), una fundación cultural adscrita al *Monbu-kagakushō* (文部科学省). La selección, realizada por un grupo de especialistas, se basó primordialmente en tres aspectos:

1. Importancia cultural o artefactos históricos;
2. Escenario de algún evento histórico de importancia;
3. Ser representativos de cada período histórico o región.

4. En 2017, la Asociación de castillos japoneses creó una lista adicional a los «100 mejores castillos» como 100 mejores castillos japoneses ampliada.

100 notables castillos de Japón

#	Nombre	Prefectura	Ciudad	Año finalización	Construido por	Estado	Región
1	Sitio Chashi en la península de Nemuro	Hokkaido	Nemuro	Desde el s. XVI al XVIII	Pueblo ainu		Región de Hokkaidō
2	Castillo Goryōkaku	Hokkaido	Hakodate	1866	Shogunato Tokugawa	Ruinas	Región de Hokkaidō
3	Castillo de Matsumae	Hokkaido	Matsumae	1606	Matsumae Takahiro	Reconstruido	Región de Hokkaidō
4	Castillo Hirosaki	Prefectura de Aomori	Hirosaki	1611	Tsugaru Tamenobu	Construcción original	Región de Tōhoku
5	Castillo de Ne	Prefectura de Aomori	Hachinohe	1334	Moroyuki Nanbu	Ruinas	Región de Tōhoku
6	Castillo Morioka	Prefectura de Iwate	Morioka	1598	Nanbu Nobunao	Ruinas	Región de Tōhoku
7	Castillo Sendai	Prefectura de Miyagi	Sendai	1601	Date Masamune	Otros edificios	Región de Tōhoku
8	Castillo de Taga	Prefectura de Miyagi	Tagajō	724	Ōno no Azumabito	Ruinas	Región de Tōhoku
9	Castillo de Kubota	Prefectura de Akita	Akita	1604	Satake Yoshinobu	Ruinas	Región de Tōhoku
10	Castillo de Yamagata	Prefectura de Yamagata	Yamagata	1356	Shiba Kaneyori	Otros edificios	Región de Tōhoku
11	Castillo de Nihonmatsu	Prefectura de Fukushima	Nihonmatsu	Muromachi period	Hatakeyama Mitsuyasu	Otros edificios	Región de Tōhoku
12	Castillo de Aizuwakamatsu	Prefectura de Fukushima	Aizuwakamatsu	1384	Ashina Naomori	Reconstruido	Región de Tōhoku
13	Castillo de Komine	Prefectura de Fukushima	Shirakawa	1340	Yūki Chikatomo	Reconstruido	Región de Tōhoku
14	Castillo Mito	Prefectura de Ibaraki	Mito	1198	Baba Sukemoto	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
15	Banna-ji	Prefectura de Tochigi	Ashikaga	1196	Minamoto no Yoshiyasu	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
16	Castillo de Minowa	Prefectura de Gunma	Takasaki	1512	Nagano Narihisa	Ruinas	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
17	Castillo de Kanayama	Prefectura de Gunma	Ōta	1469	Iwamatsu Iezumi	Ruinas	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
18	Castillo Hachigata	Prefectura de Saitama	Yorii	1476	Nagao Kageharu	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
19	Castillo Kawagoe	Prefectura de Saitama	Kawagoe	1457	Uesugi Mochitomo	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
20	Castillo de Sakura	Prefectura de Chiba	Sakura	Tenbun era	Kashima Chikamiki	Ruinas	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
21	Castillo Edo	Prefectura de Tokio	Chiyoda	1457	Ōta Dōkan	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
22	Castillo Hachiōji	Prefectura de Tokio	Hachiōji	1587	Hōjō Ujiteru	Ruinas	Región de Kantō y de Kōshin'etsu

23	Castillo de Odawara	Prefectura de Kanagawa	Odawara	1633	Ōmori Yoriharu	Reconstruido	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
24	Castillo de Tsutsujigasaki	Prefectura de Yamanashi	Kōfu	1519	Takeda Nobutora	Ruinas	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
25	Castillo de Kōfu	Prefectura de Yamanashi	Kōfu	1583	Tokugawa Ieyasu	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
26	Castillo Matsushiro	Prefectura de Nagano	Nagano	1560	Takeda Shingen	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
27	Castillo Ueda	Prefectura de Nagano	Ueda	1583	Sanada Masayuki	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
28	Castillo Komoro	Prefectura de Nagano	Komoro	1554	Takeda Shingen	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
29	Castillo de Matsumoto	Prefectura de Nagano	Matsumoto	1504	Shimadachi Sadanaga	Construcción original	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
30	Castillo de Takatō	Prefectura de Nagano	Ina	?	?	Otros edificios	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
31	Castillo de Shibata	Prefectura de Niigata	Shibata	1654?	Clan Shibata?	Reconstruido	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
32	Castillo Kasugayama	Prefectura de Niigata	Jōetsu	Periodo Nanboku-chō	Clan Nagao	Ruinas	Región de Kantō y de Kōshin'etsu
33	Castillo de Takaoka	Prefectura de Toyama	Takaoka	1609	Maeda Toshinaga	Ruinas	Región de Hokuriku
34	Castillo de Nanao	Prefectura de Ishikawa]	Nanao	1429	Hatakeyama Mitsunori	Ruinas	Región de Hokuriku
35	Castillo Kanazawa	Prefectura de Ishikawa]	Kanazawa	1580	Sakuma Morimasa	Otros edificios	Región de Hokuriku
36	Castillo Maruoka	Prefectura de Fukui	Sakai	1576	Shibata Katsutoyo	Construcción original	Región de Hokuriku
37	Castillo Echizen Ōno	Prefectura de Fukui	Ōnojō	665	?	Ruinas	Región de Hokuriku
38	Ichijōdani	Prefectura de Fukui	Fukui	Nanboku-chō period	Asakura clan	Ruinas	Región de Hokuriku
39	Castillo Iwamura	Prefectura de Gifu	Ena	1221	Tōyama Kagetomo	Ruinas	Región de Tōkai
40	Castillo de Gifu	Prefectura de Gifu	Gifu	1201	Nikaidō Yukimasa	Reconstruido	Región de Tōkai
41	Castillo de Yamanaka	Prefectura de Shizuoka	Mishima	1570	Hōjō Ujiyasu	Ruinas	Región de Tōkai
42	Castillo de Sunpu	Prefectura de Shizuoka	Shizuoka	1585	Tokugawa Ieyasu	Otros edificios	Región de Tōkai
43	Castillo Kakegawa	Prefectura de Shizuoka	Kakegawa	1487	Asahina Yasuhiro	Reconstruido	Región de Tōkai
44	Castillo Inuyama	Prefectura de Aichi	Inuyama	1469	Oda Hirochika	Construcción original	Región de Tōkai
45	Castillo de Nagoya	Prefectura de Aichi	Nagoya	1609	Tokugawa Ieyasu	Reconstruido	Región de Tōkai

46	Castillo de Okazaki	Prefectura de Aichi	Okazaki	1452?	Saigō clan	Reconstruido	Región de Tōkai
47	Castillo Nagashino	Prefectura de Aichi	Shinshiro	1508	Suganuma Motonari	Ruinas	Región de Tōkai
48	Castillo Iga Ueno	Prefectura de Mie	Iga	1585	Tsutsui Sadatsugu	Reconstruido	Región de Tōkai
49	Castillo de Matsusaka	Prefectura de Mie	Matsusaka	1588	Gamō Ujisato	Ruinas	Región de Tōkai
50	Castillo Odani	Prefectura de Shiga	Kohoku	1516	Azai Sukemasa	Ruinas	Región de Kansai
51	Castillo Hikone	Prefectura de Shiga	Hikone	1622	Ii Naokatsu	Construcción original	Región de Kansai
52	Castillo de Azuchi	Prefectura de Shiga	Ōmihachiman	1576	Oda Nobunaga	Ruinas	Región de Kansai
53	Castillo Kannonji	Prefectura de Shiga	Ōmihachiman	1487	Rokkaku Ujiyori	Ruinas	Región de Kansai
54	Castillo de Nijō	Prefectura de Kioto	Kioto	1603	Tokugawa Ieyasu	Patrimonio de la humanidad	Región de Kansai
55	Castillo de Osaka	Prefectura de Osaka	Osaka	1583	Toyotomi Hideyoshi	Reconstruido	Región de Kansai
56	Castillo Chihaya	Prefectura de Osaka	Chihayaakasaka	1332	Kusunoki Masashige	Sitio histórico	Región de Kansai
57	Castillo de Takeda	Prefectura de Hyōgo	Asago	1431	Yamana Sōzen	Ruinas	Región de Kansai
58	Castillo de Sasayama	Prefectura de Hyōgo	Sasayama	1609	Tokugawa Ieyasu	Otros edificios	Región de Kansai
59	Castillo Akashi	Prefectura de Hyōgo	Akashi	1618	Ogasawara Tadazane	Otros edificios	Región de Kansai
60	Castillo de Himeji (Himeji-jo)	Prefectura de Hyōgo	Himeji	1346	Akamatsu Sadanori	Construcción original	Región de Kansai
61	Castillo Akō	Prefectura de Hyōgo	Akō	1483	Oka Mitsuhiro	Ruinas	Región de Kansai
62	Castillo de Takatori	Prefectura de Nara	Takatori	1332	Ochi Kunizumi	Ruinas	Región de Kansai
63	Castillo Wakayama	Prefectura de Wakayama	Wakayama	1586	Toyotomi Hidenaga	Reconstruido	Región de Kansai
64	Castillo Tottori	Prefectura de Tottori	Tottori	1555	Yamana clan	Ruinas	Región de Chūgoku
65	Castillo Matsue	Prefectura de Shimane	Matsue	1611	Horio Tadauji	Construcción original	Región de Chūgoku
66	Castillo de Gassantoda	Prefectura de Shimane	Yasugi	1185?	Sasaki Yoshikiyo?	Ruinas	Región de Chūgoku
67	Castillo de Tsuwano	Prefectura de Shimane	Tsuwano	1295	Yoshimi Yoriyuki	Ruinas	Región de Chūgoku

68	Castillo Tsuyama	Prefectura de Okayama	Tsuyama	1444	Yamashina Tadamasa	Otros edificios	Región de Chūgoku
69	Castillo Bitchū Matsuyama	Prefectura de Okayama	Takahashi	1240	Akiba Shigenobu	Construcción original	Región de Chūgoku
70	Castillo Ki (Ki no jō)	Prefectura de Okayama	Sōja	7C?	Yamato court?	Sitio histórico	Región de Chūgoku
71	Castillo Okayama	Prefectura de Okayama	Okayama	1369	Uwagami Takanao	Reconstruido	Región de Chūgoku
72	Castillo Fukuyama	Prefectura de Hiroshima	Fukuyama	1622	Mizuno Katsunari	Reconstruido	Región de Chūgoku
73	Castillo de Yoshida-Kōriyama	Prefectura de Hiroshima	Akitakata	1336	Mōri Tokichika		Región de Chūgoku
74	Castillo de Hiroshima	Prefectura de Hiroshima	Hiroshima	1589	Mōri Terumoto	Reconstruido	Región de Chūgoku
75	Castillo Iwakuni	Prefectura de Yamaguchi	Iwakuni	1601	Kikkawa Hiroie	Reconstruido	Región de Chūgoku
76	Castillo Hagi	Prefectura de Yamaguchi	Hagi	1604	Mōri Terumoto	Ruinas	Región de Chūgoku
77	Castillo de Tokushima	Prefectura de Tokushima	Tokushima	1585	Hachisuka Iemasa	Reconstruido	Región de Shikoku
78	Castillo de Takamatsu	Prefectura de Kagawa	Takamatsu	1590	Ikoma Chikamasa	Otros edificios	Región de Shikoku
79	Castillo Marugame	Prefectura de Kagawa	Marugame	Muromachi period	Nara Motoyasu	Construcción original	Región de Shikoku
80	Castillo de Imabari	Prefectura de Ehime	Imabari	1602	Tōdō Takatora	Reconstruido	Región de Shikoku
81	Castillo Matsuyama	Prefectura de Ehime	Matsuyama	1602	Katō Yoshiaki	Construcción original	Región de Shikoku
82	Castillo de Yuzuki	Prefectura de Ehime	Matsuyama	14C	Kōno clan	Ruinas	Región de Shikoku
83	Castillo de Ōzu	Prefectura de Ehime	Ōzu	1331	Utsunomiya Toyofusa	Reconstruido	Región de Shikoku
84	Castillo Uwajima	Prefectura de Ehime	Uwajima	1586	Tachibana no Tōyasu	Construcción original	Región de Shikoku
85	Castillo Kōchi	Prefectura de Kōchi	Kōchi	1603	Yamauchi Kazutoyo	Construcción original	Región de Shikoku
86	Castillo de Fukuoka	Prefectura de Fukuoka	Fukuoka	1601	Kuroda Nagamasa	Otros edificios	Región de Kyūshū
87	Castillo de Mizuki	Prefectura de Fukuoka	Kasuga, Fukuoka	664	?		Región de Kyūshū
88	Castillo de Nagoya	Prefectura de Saga	Karatsu	1591	Toyotomi Hideyoshi	Reconstruido	Región de Kyūshū
89	Castillo de Yoshinogari	Prefectura de Saga	Yoshinogari	Período Yayoi	?		Región de Kyūshū

90	Castillo Saga	Prefectura de Saga	Saga	1602	Nabeshima clan	Reconstruido	Región de Kyūshū
91	Castillo de Hirado	Prefectura de Nagasaki	Hirado	1599	Matsura Shigenobu	Reconstruido	Región de Kyūshū
92	Castillo de Shimabara	Prefectura de Nagasaki	Shimabara	1624	Matsukura Shigemasa	Reconstruido	Región de Kyūshū
93	Castillo Kumamoto	Prefectura de Kumamoto	Kumamoto	1467	Ideta Hidenobu	Reconstruido	Región de Kyūshū
94	Castillo de Hitoyoshi	Prefectura de Kumamoto	Hitoyoshi	Genkyū era	Sagara Nagayori		Región de Kyūshū
95	Castillo Funai	Prefectura de Ōita	Ōita	1597	Fukuhara Nagataka	Ruinas	Región de Kyūshū
96	Castillo de Oka	Prefectura de Ōita	Taketa	1185	Ogata Koreyoshi	Ruinas	Región de Kyūshū
97	Castillo de Obi	Prefectura de Miyazaki	Nichinan	Periodo Sengoku	Clan Tsuchimochi	Otros edificios	Región de Kyūshū
98	Castillo Kagoshima	Prefectura de Kagoshima	Kagoshima	1602	Shimazu Iehisa	Otros edificios	Región de Kyūshū
99	Castillo Nakijin	Prefectura de Okinawa	Nakijin	13C?	Haniji?	Ruinas	Región de Okinawa
100	Castillo Nakagusuku	Prefectura de Okinawa	Kitanakagusuku	1440	Gosamaru	Patrimonio de la humanidad	Región de Okinawa
101	Castillo de Shuri	Prefectura de Okinawa	Naha	14C?	Rey de Chūzan	Reconstruido	Región de Okinawa

<u>Castillos japoneses más importantes (en orden alfabético)</u>

Castillo Aizuwakamatsu (Castillo Tsuruga)

Año de construcción: 1384

Arquitecto/a: Ashina Naomori

Condición: Tenshu reconstruido con hormigón en 1965.

El Castillo Aizu-Wakamatsu (会津若松城, *Aizu-Wakamatsu-jō*), también conocido como Castillo Tsuruga (鶴ヶ城 *Tsuru-ga-jō*), es una réplica concreta de un castillo tradicional japonés en el norte de Japón, en el centro de la ciudad de Aizuwakamatsu, en la prefectura de Fukushima.

El castillo de Aizu Wakamatsu está ubicado en el centro de la cuenca de Aizu y en el cruce de caminos con Kōriyama al norte y Yonezawa al este y Murakami en la costa del Mar de Japón. Durante el período Nanboku-cho, el área fue gobernada por el clan Ashina. Ashina Naomori construyó el castillo de Kurokawa (黒川城, *Kurokawa-jō*) dentro de la cuenca de Aizu en 1384. Este castillo fue el predecesor de lo que más tarde se convirtió en el castillo de Aizuwakamatsu. Fue gobernado por Ashina Moriuji hasta 1561, cuando entregó su dominio a su hijo.

El clan Ashina también construyó el Castillo Mukaihaguroyama, un enorme castillo de montaña a 10 kilómetros al sur de Aizu Wakamatsu. Sin embargo, en el período Sengoku, el poder del clan Ashina se había debilitado. Fecha Masamune, el mayor señor de la guerra del área de Tōhoku, que había luchado contra el clan Ashina durante años, y finalmente capturó el castillo en 1589 en el asedio del castillo de Kurokawa. Sin embargo, Masamune se vio obligado a su vez a jurar lealtad a Toyotomi Hideyoshi en 1590, y se vio obligado a trasladarse al norte de Sendai. Aizu luego pasó a ser gobernado por uno de los generales de Hideyoshi, Gamō Ujisato. Se esperaba que Ujisato vigilara de cerca a Date Masamune y, por lo tanto, reconstruyó el castillo de Kurokawa en un castillo moderno en 1592, renombrándolo como *Castillo de Tsuruga*, aunque la población también se refirió a él como Castillo de *Aizu* o *Castillo de Wakamatsu*. También construyó un enorme *tenshu* de siete pisos sin precedentes en 1593.

Historia

Ujisato murió de una enfermedad a la edad de 39 años, y Toyotomi Hideyoshi reasignó su vasto dominio a Uesugi Kagekatsu, a quien trasladó desde la provincia de Echigo. Aunque el castillo de Aizuwakamatsu ya era grande, Uesugi Kagekatsu comenzó a construir otro castillo en las afueras de la ciudad de Aizuwakamatsu, pero nunca se completó. Después de haberse puesto del lado del clan Toyotomi durante la campaña de Sekigahara, el clan Uesugi fue degradado y reubicado en un dominio mucho más reducido de Yonezawa. Luego, el dominio se asignó a Kato Yoshiaki, quien se destacó por su valentía en la Batalla de Shizugatake. Bajo el Katō, el castillo fue reformado y se impuso un nuevo diseño en el *jōkamachi* circundante. Sin embargo, durante un gran terremoto en 1611, el castillo sufrió graves daños y el *tenshu* fue reconstruido en la configuración actual. Los Katō fueron desposeídos en 1643 y fueron reemplazados por Hoshina Masayuki, el hijo ilegítimo de Shōgun Tokugawa Hidetada y, por lo tanto, medio hermano de Tokugawa Iemitsu. Más tarde sirvió como regente del menor de edad Shōgun Tokugawa Ietsuna. Dentro de Aizu, desarrolló el comercio y la agricultura, y estableció la escuela han, la *Nisshinkan*. A sus sucesores se les permitió tomar el apellido "Matsudaira". A lo largo del período Edo, el Dominio Aizu fue un bastión importante de Tokugawa en la región de Tōhoku y fue uno de los dominios más fuertes en términos de su poder militar.

El *tenshu* original del castillo de Aizuwakamatsu (1868)

Durante el período Bakumatsu, Matsudaira Katamori fue uno de los partidarios más capaces y leales del Shōgunato. Después de la derrota del shōgunato en la batalla de Toba-Fushimi y la abdicación del poder por parte del shōgun Tokugawa Yoshinobu, Matsudaira Katamori se convirtió en uno de los líderes de la alianza pro-Tokugawa contra el nuevo gobierno Meiji. Durante la Batalla de Aizu en la Guerra Boshin, el castillo de Aizuwakamatsu fue asediado por las fuerzas de la Alianza Satchō, en octubre de 1868. Aunque el castillo era muy fuerte según los estándares tradicionales, el nuevo ejército del gobierno estaba equipado con artillería occidental, que pudo bombardear el castillo desde las colinas circundantes durante más de un mes. Ante la inevitable derrota final, Matsudaira Katamori entregó el castillo y sus fuerzas restantes en noviembre. Los edificios del castillo supervivientes, perforados por la artillería durante el asedio y estructuralmente inestables, fueron demolidos por el nuevo gobierno en 1874. Un *yagura* sobrevivió a la destrucción al ser reubicado en un templo budista, Amida-ji, a cinco kilómetros del castillo.

El sitio del castillo se vendió principalmente a propietarios privados, y el gobierno mantuvo solo la parte central (23 hectáreas) para que la usara una guarnición del Ejército Imperial Japonés hasta 1908. Esta área forma el núcleo del sitio histórico nacional moderno. Con la popularidad de la historia de Byakkotai en el Japón de antes de la guerra, surgió un movimiento para preservar el sitio del castillo, y se convirtió en un parque público. El estado de Sitio Histórico Nacional se otorgó en 1934, aunque el área todavía sufría de indignidades, como un velódromo que

funcionó en el patio interior hasta 1957. En 1965, se completó una reconstrucción del *tenshu* en hormigón como símbolo de la ciudad. Actualmente hay un museo en el interior y una galería de observación en la parte superior con vistas panorámicas de la ciudad. Una puerta se completó al mismo tiempo. En 1991 también se reconstruyó una *yagura* y un corredor de conexión.

Castillo de Aizuwakamatsu a la derecha

El salón de té, llamado Rinkaku, ha sido restaurado y está designado como Propiedad Cultural Importante de la Prefectura de Fukushima. Está abierto al público y, en ocasiones, se llevan a cabo ceremonias de té.

Disposición

El diseño principal del castillo consta de un patio interior y tres recintos secundarios al oeste, norte y este. La cara sur del castillo estaba protegida por un río. El patio interior es pentagonal, con una longitud de aproximadamente 200 metros, rodeado de profundos fosos y altos muros de piedra. El área está dividida internamente por paredes y pasillos, y el *tenshu* está en la esquina noroeste. El *tenshu* original bajo el clan Gamō era una estructura masiva de siete pisos con paredes negras y tejas doradas, similar al Castillo de Osaka de Toyotomi Hideyoshi, *tenshu,* reconstruido por el clan Kato era más pequeño y estaba pintado de blanco. Los recintos secundarios del castillo tenían murallas de barro, utilizándose mampostería en las zonas de las puertas. En el norte y oeste del área central había grandes baluartes.

El tamaño total del área del castillo era de 600 por 400 metros, pero la ciudad del castillo en sí también estaba protegida por una barrera exterior y el río, que encerraba un kilómetro cuadrado.

Castillo de Akashi

Año de construcción: 1617-1619

Mandado a construir por: Ogasawara Tadazane

Condición: Ruinas, salvo dos yagura y un muro de conexión.

El castillo de Akashi (明石城, Akashi-jō) fue un castillo japonés del período Edo ubicado en la ciudad de Akashi, prefectura de Hyōgo, Japón. También era conocido como Castillo Kiharu (喜春城, Kiharu-jō) o Castillo Kinkō (錦江城, Kinkō-jō). Sus ruinas han sido protegidas como Sitio Histórico Nacional desde 1957.

El castillo de Akashi está ubicado en el monte Akamatsu, una colina en el centro de Akashi, al norte de la estación de Akashi. El sitio fue la ubicación de un túmulo funerario que se cree que fue la tumba del poeta del período Nara Kakinomoto no Hitomaro. La ubicación domina la autopista San'yōdō que conecta la región de Kinai con el oeste de Japón y también la ruta principal al norte de las provincias de Tanba y Tango. También está muy cerca de la costa del mar interior de Seto, con vistas a los estrechos de la isla de Awaji. Considerado por el shogunato Tokugawa como un respaldo para el Castillo de Himeji, era la última línea de defensa de la región de Kansai contra cualquier ataque del oeste.

La construcción del castillo fue por orden del Shogun Tokugawa Hidetada de 1617 a 1619, quien había asignado a Ogasawara Tadazane al área como daimyō del recién creado Dominio Akashi de 100.000 koku. El padre de Ogasawara Tadazane, Ogasawara Hidemasa, se había casado con una nieta de Tokugawa Ieyasu y era daimyō del Dominio de Matsumoto. Murió en acción en el Sitio de Osaka. Se afirma sin pruebas documentales claras que Miyamoto Musashi ayudó en la construcción del castillo como "Supervisor de Construcción", ya que está registrado que estaba al servicio de Ogasawara Tadazane en ese momento.

Mapa de diseño

El castillo solo tardó un año en completarse, lo que fue relativamente rápido para el período de tiempo. Esto se hizo tan rápido como resultado del decreto de 1615 que ordenaba castillos por clan, por lo que muchos castillos en el área fueron desmantelados y algunos materiales y edificios fueron reciclados para la construcción del Castillo Akashi. Esto incluyó madera del Castillo Miki, el Castillo Takasago, el Castillo Edayoshi y el Castillo Funage y una serie de edificios del Castillo Fushimi y el Castillo Funage, incluidas las torres yagura. Aunque nunca se construyó una torre principal de tenshu, el castillo de Akashi se convirtió en un gran castillo con 20 yagura y 27 puertas. El patio interior tenía cuatro yaguras de tres pisos en esquin, dos de los cuales han sobrevivido hasta el presente.

El clan Ogawasawa fue transferido al Dominio de Kokura en 1632, y luego el castillo fue gobernado por una sucesión de fudai daimyō o clanes shimpan. El castillo de Akashi se sometió a reparaciones importantes en 1739 y fue demolido en gran parte por el gobierno de Meiji en 1874. El sitio del castillo se convirtió en el Parque Akashi de la Prefectura de Hyogo. El castillo sufrió daños considerables en el Gran Terremoto de Hanshin de 1995, con algunos muros de piedra derrumbados y grandes daños en sus torres yagura.

El castillo de Akashi fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Japan Castle Foundation en 2006.

El castillo se encuentra a diez minutos a pie desde la estación Akashi en la línea principal JR West San'yō.

Dos de las torres yagura restantes del Castillo de Akashi han sido designadas Bienes Culturales Importantes:

- Hitsujisaru Yagura (坤櫓)
- Tatsumi Yagura (巽櫓)

Castillo Akō

Año de construcción: 1615

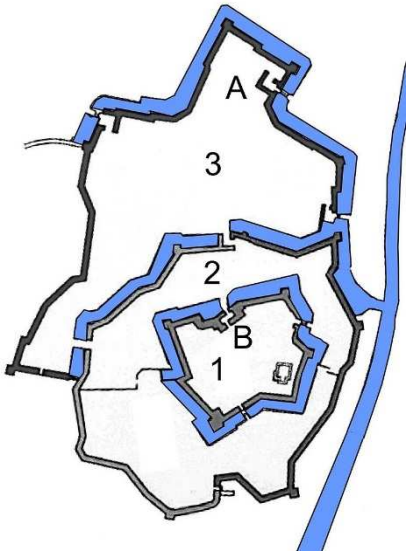
Mandado a construir por: Asano Naganao

Condición: Reconstruido parcialmente.

El castillo de Akō (赤穂城, Akō-jō) es un castillo japonés de llanura ubicado en la ciudad de Akō, prefectura de Hyōgo, Japón. Construido por el clan Asano en el período Edo, fue el centro del Dominio Akō en la provincia occidental de

Harima. El castillo fue designado Sitio Histórico Nacional en 1971, y el área bajo protección se amplió en 2003. Dentro de los terrenos del castillo se encuentra la puerta de Nagayamon a la residencia de Ōishi Kuranosuke, el karō del dominio bajo Asano Naganori. La casa en sí ya no existe, pero su ubicación tiene una designación de Sitio Histórico Nacional separada. Tanto el Jardín Honmaru como los Jardines Ni-no-Maru han sido restaurados a una aproximación de su apariencia en el período Edo, y se designaron colectivamente como Lugar Nacional de Belleza Escénica en 2012.

El castillo de Akō está ubicado en la costa sur de la ciudad de Akō y custodiaba la frontera entre la antigua provincia de Harima y la provincia de Bizen. Originalmente fue una pequeña fortificación erigida por el clan local Oka en el siglo XV. Sin embargo, después de que el área fuera otorgada al general y yerno de Tokugawa Ieyasu, Ikeda Terumasa, después de la Batalla de Sekigahara, y se construyó un nuevo castillo. El clan Ikeda gobernó desde el Castillo Himeji, y el Castillo Akō fue construido como una fortificación secundaria para asegurar las fronteras occidentales del dominio. Las vastas propiedades de Ikeda Terumasa se dividieron después de su muerte, y su quinto hijo, Ikeda Masatsuna, recibió 35.000 koku, porción que había sido asignada como porción de la viuda a su madre Tokuhime. Su hermano menor, Ikeda Teruoki, heredó el dominio en 1631. Sin embargo, se volvió loco en 1645, asesinó a su concubina y varias damas de honor, y fue desposeído. Los Ikeda fueron reemplazados por una rama cadete del clan Asano. Asano Naganao pasó 13 años reconstruyendo el castillo de Akō en una escala muy superior a su kokudaka de 53.000 koku y también reconstruyó la ciudad del castillo. El castillo tenía 12 puertas y 10 torres yagura. El diseño del castillo era inusual en el sentido de que consistía en un recinto con foso concéntrico, cada uno con forma de un patrón geométrico que puede haber sido influenciado por el conocimiento de Occidente, diseños de fuertes estelares. Se construyó la base de los cimientos de piedra de un tenshu de cinco pisos, pero permaneció solo como cimiento, y en realidad nunca se construyó un tenshu. Aunque ahora está lejos de la línea de costa, en el momento de su construcción se construyó a la orilla del mar, y se podía navegar desde los muelles situados en el castillo.



El clan Asano fue desposeído tras el famoso incidente de los cuarenta y siete rōnin, y el castillo pasó a manos del clan Mori, que gobernó un dominio Akō muy reducido desde 1706 hasta la restauración Meiji.

Situación actual

Después de la restauración Meiji, las áreas exteriores y la mayoría de los edificios se perdieron debido a la Ordenanza de Abolición de Castillos de 1873 por parte del gobierno Meiji. Muchos de los edificios fueron derribados y se demolieron partes de los muros de piedra para usarlos como revestimiento cuando el río Chikusa se desbordó en 1892. Muchos de los fosos se rellenaron y el sitio del recinto central de Honmaru se convirtió en una escuela en 1928. Una parte de los fosos y un yagura fueron reconstruidos en 1935 y más fosos en 1953.

Sitio de la Puerta Ni-no-Maru

Puerta trasera de Honmaru (restaurada)

Puerta trasera Honmaru estilo *Masugata*

Posteriormente, se restauraron varios edificios y estructuras del área interior, incluida la puerta principal de Otemon en 1955. La escuela fue reubicada en 1981, diez años después de que el sitio recibiera la designación de Sitio Histórico Nacional. A partir de la década de 1990, comenzó la reconstrucción del jardín de Honmaru. En 1996 se

restauraron varias puertas más. En 2006, la Asociación de Castillos de Japón seleccionó el castillo de Akō como uno de los 100 mejores castillos de Japón.

Castillo de Aoba

Año de construcción: 1601

Mandado a construir por: Date Masamune

Condición: Abierto al público

El Castillo Aoba (青葉城, Aoba-jō) es un castillo japonés ubicado en Sendai, Prefectura de Miyagi, Japón. A lo largo del período Edo, el castillo de Aoba fue el hogar del clan Date, daimyō del dominio de Sendai. El castillo también se conocía como Sendai-jō (仙台城) o como Gojō-rō (五城楼). En 2003, las ruinas del castillo fueron designadas Sitio Histórico Nacional.

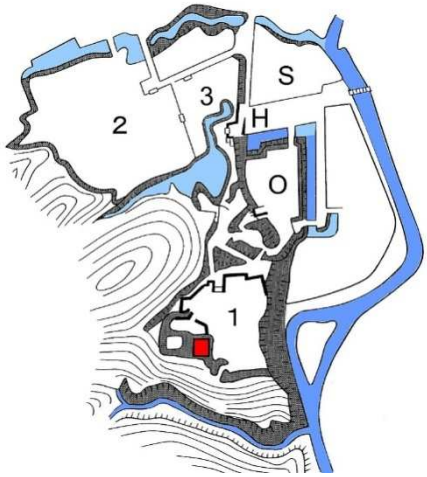
Diseño

El castillo de Aoba está ubicado en una meseta con vista a la ciudad de Sendai en la orilla opuesta del río Hirose. El sitio está protegido por acantilados al sur y al este, y por un espeso bosque al oeste. Este bosque estuvo estrictamente vigilado en el período Edo y es un sobreviviente raro de los bosques vírgenes originales en Honshū. El área ahora es administrada como un jardín botánico por la Universidad de Tohoku.

La colina del castillo está parcialmente rodeada por el río Hirose al norte y al este, y una pendiente empinada protege el sur. El Honmaru (patio interior) tiene unos 115 metros de altura y es un área de forma aproximadamente cuadrada de 250 metros de largo rodeada de muros de piedra, en algunos lugares de 15 metros de altura. Contenía los cimientos del tenshu (equivalente al torreón principal de los castillos europeo); sin embargo, solo se construyó la base de los cimientos. En cambio, el Honmaru estaba protegido por cuatro Yagura de 3 pisos. La residencia daimyō dentro del Honmaru fue construida en el estilo extravagante de Momoyama y los contemporáneos la compararon con el legendario Toyotomi Hideyoshi. Palacio Jurakudai en Kioto. Al norte de Honmaru estaba Ni-no-maru (Segundo Bailey) y San-no-maru (Tercer Bailey), seguidos por un área que contenía las residencias de los más altos funcionarios samuráis del dominio. El Ni-no-Maru se utilizó para funciones gubernamentales y fue la ubicación de la residencia principal del daimyō. El Honmaru estaba reservado solo para ciertas funciones ceremoniales. Un puente que cruzaba el río Hirose conducía a Higashi-no-maru (East Bailey), que también tenía el Ōte-mon (Puerta principal) del castillo.

Historia

El sitio del castillo de Aoba, una pequeña colina llamada "Monte Aoba" fue el sitio de una residencia fortificada de una rama del clan Shimazu, el kokushi nominal de la provincia de Mutsu desde principios del período Kamakura. En el período Muromachi, estaba controlado por el clan Ji-samurái Kokubun, que a su vez fue destruido por el clan Date.



Después de la Batalla de Sekigahara, en 1601, el área fue visitada por Tokugawa Ieyasu, quien rebautizó el “Monte Aoba” como “Sendai”. El primer daimyō del Dominio de Sendai, Date Masamune, comenzó la construcción del castillo con el patio interior y el patio de San-no-Maru en la base de la colina. El trabajo en el castillo, incluido el patio de San-no-Maru y numerosas puertas, fue completado por Date Tadamune en 1637.

Después de su finalización, el castillo sirvió como sede del clan Date y centro administrativo de la provincia de Mutsu bajo el shogunato Tokugawa.

El castillo fue destruido repetidamente por terremotos e incendios, especialmente en 1616, 1648, 1668 y 1710. Se produjeron más de seis terremotos importantes entre 1710 y 1868, pero no hay registro de daños importantes.

Durante el período Bakumatsu, el castillo fue uno de los centros neurálgicos del Ōuetsu Reppan Dōmei durante la Guerra Boshin, ya que Date Yoshikuni era líder de la alianza pro-Tokugawa. Tomado por el gobierno de Meiji después de la rendición de Sendai, fue desmantelado parcialmente en la década de 1870, y los terrenos fueron entregados al Ejército Imperial Japonés, que lo usó como base para la Guarnición de Sendai (más tarde la 2ª División IJA). Un gran incendio en 1882 destruyó muchas de las estructuras restantes del castillo.

Viejo Ōtemon en julio de 1938.
Fue destruido por un incendio durante el bombardeo de Sendai en 1945

En 1902, se estableció un santuario sintoísta, el Santuario Gokoku (護国神社, Gokoku-jinja) en honor a los muertos en la guerra. En 1931, dos de las pocas estructuras restantes del castillo, la Puerta Omotemon y la torre Wakiyagura, fueron designadas como Tesoros Nacionales por el gobierno japonés. Sin embargo, estas estructuras y todo lo demás en el castillo fueron destruidos por completo el 10 de julio de 1945 por los Estados Unidos durante el bombardeo de Sendai durante la Segunda Guerra Mundial.

Durante la ocupación de Japón, el sitio del castillo quedó bajo el control del ejército de los Estados Unidos, que arrasó las estructuras restantes del período Edo. Fue devuelto a Japón en 1957. En 1961, se construyó el Museo de la Ciudad de Sendai en el sitio del recinto de San-no-Maru. Durante las próximas décadas, se reconstruyeron la base de piedra, algunas paredes y algunas estructuras de madera para aumentar el potencial turístico del sitio, y en 2006, el castillo de Aoba fue designado uno de los 100 castillos finos de Japón.

Castillo de Aya

Año de construcción: 1331-1334

Constructor: Hosokawa Yoshimon

Condición: Reconstruido en parte. Abierto al público

Aya es un castillo de montaña ubicado en lo que ahora es el pueblo de Aya, en la prefectura de Miyazaki. El castillo fue construido entre 1331 y 1334. Se dice que lo construyó Hosokawa Koshiro Yoshikado, que era vasallo de Ashikaga Takauji. Uno de los 48 castillos de Ito. También conocido como "Castillo Tatsuo".

Yoshito Hosokawa, un hijo de Koshiro Hosokawa Yoshikado, se hacía llamar el clan Aya, y el clan Aya gobernó en este castillo durante varias generaciones, pero luego quedó bajo el control del clan Ito. En 1510, Nagakura Wakasa no Kami Sukemasa y Tarumi Tajima no Kami Sukemoto se escondieron en el castillo, pero fueron atacados por su señor Ito Tadasuke sospecha de rebelión.

En 1577, cuando el clan Ito declinó temporalmente debido a la traición de sus vasallos y la invasión del clan Shimaz, fue la base del clan Ito hasta el final, pero el castillo finalmente cayó.

Después del declive del clan Ito, se convirtió en un castillo filial del clan Shimazu, pero en 1615 el shogunato de Edo ordenó un castillo por provincia y el castillo de Aya fue abandonado.

El Castillo de Aya actual se consideró en base a varias encuestas sobre la construcción de castillos medievales de montaña encargados por la Asociación de Castillos de Japón, y se construyó en la primavera de 1985 como uno de los primeros edificios del castillo de Sengoku Incluso si Aya era un edificio de este tipo, no habría desventajas, pero no es el caso que Aya alguna vez fue así.

Castillo Azuchi

Año de construcción: 1579

Mandado a construir por: Oda Nobunaga

Condición: Permanece la base de piedra.

El Castillo Azuchi (安土城 Azuchi-jō) fue uno de los castillos principales de Oda Nobunaga. Fue construido entre 1576 y 1579 a las orillas del lago Biwa en la provincia Ōmi. Nobunaga lo construyó intencionalmente cerca de Kioto de tal manera que pudiera vigilar los ejércitos que se acercaran, pero al permanecer fuera de la ciudad, su fortaleza permanecería inmune a los conflictos que ocasionalmente consumían a la capital. Esta ubicación también tenía la ventaja de poder manejar las comunicaciones y las rutas de transporte de los principales adversarios: el clan Uesugi en el norte, el clan Takeda al este y el clan Mōri al oeste.

A diferencia de castillos y fortalezas construidos con anterioridad, Azuchi no sólo fue concebido como una estructura militar fría y oscura, sino que Nobunaga ideó una lujosa mansión, que impresionara e intimidara a sus rivales, no solo por sus defensas, sino también con decoraciones y habitaciones llenas de lujo, en una ciudad floreciente con una marcada vida religiosa. El Tenshukaku (castillo principal), más que representar el centro de defensa del castillo, era una construcción de 7 pisos de altura, que contenía salones de audiencias, cuartos privados, oficinas y diversos tesoros, tal como un castillo real. Además, el Castillo Azuchi era el primero en contar con un piso superior octagonal. El Castillo Azuchi, a diferencia de la mayoría de los demás que tenían muros pintados de blanco o negro, estaba decorado con tigres y dragones coloridos. Muchas de las pinturas que decoraron el castillo fueron realizadas por Kanō Eitoku, siguiendo el estilo de la Escuela Kanō de pintura japonesa.

Reproducción del Castillo principal de Azuchi

El Castillo Azuchi tenía cinco características primordiales que lo distinguían de castillos anteriores: primeramente, era un edificio masivo, los muros del castillo rondaban entre los 18 y 24 pies de grosor (entre 5 metros y medio y 6 metros y medio aproximadamente). La segunda característica es el uso predominante de piedra. Los muros fueron construidos de grandes piedras de granito, las cuales se encajaron cuidadosamente sin el uso de mortero. Una tercera innovación era la gran altura de la torre central (donjon), lo cual permitía mayor visibilidad para utilizar armas de fuego en contra de las fuerzas invasoras. La cuarta era que contaba con ciudadelas interiores repartidas de forma

irregular, lo cual brindaba muchas posiciones defensivas en contra de los intrusos. Por último y quizá la más distintiva era la posición en que se encontraba. La gran mayoría de los constructores creían que los castillos asentados a las laderas de las montañas y rodeados de amplia vegetación contaban con mejores defensas. El Castillo Azuchi se construyó en un llano para tener completa visibilidad si se acercaba algún enemigo.

Nobunaga deseaba un castillo-ciudad completo, con hogares bien defendidos para sus generales, un templo budista además de que las casas de los comuneros se encontraran a poca distancia a las orillas del lago. Al principio tuvo problemas en convencer a la gente para que se trasladaran a la nueva ubicación. En el verano de 1577 estableció un estatuto municipal donde garantizaba a los residentes inmunidad de impuestos, de aranceles por cuestión de transporte o construcciones, además de que forzó a todos los que viajaban por el camino de Nakasendō a que se alojaran por las noches allí, además de que fomentó el desarrollo del comercio para los que habitaban dentro del complejo. Por allá del 1582 los habitantes de este castillo se encontraban cerca de las 5000 personas.

Adicionalmente, a manera de recibimiento de los poderosos nuevos miembros políticos, tales como Tokugawa Ieyasu y Nagahide Niwa, el Castillo Azuchi fue el anfitrión de un evento en 1579 que se conoce como el Debate religioso de Azuchi (安土宗論, Azuchi shūron), que se celebró entre los líderes de las sectas del budismo Nichiren y Jōdo.

En el verano de 1582, justo después de la muerte de Nobunaga, el castillo fue atacado por las fuerzas de Akechi Mitsuhide, quien traicionó a Nobunaga. El castillo fue incendiado, aunque algunos aseguraban que esto había sido obra de alguno de los habitantes o incluso alguno de los hijos de Nobunaga, sin embargo, Akechi nunca pudo ocupar el castillo.

Escaleras de piedra que guían a las ruinas del Castillo Azuchi

El período Azuchi-Momoyama de la historia de Japón toma su nombre, en parte de este castillo. Todo lo que permanece al día de hoy es su base de piedra, sin embargo, una reproducción basada en las descripciones e ilustraciones históricas se erigió en la Villa Ise Sengoku, un parque con temática samurái cerca de Ise. Además, una réplica a escala natural de los pisos superiores del donjon se encuentra en el museo Nobunaga no Yakata, cerca de las ruinas del castillo original. Encarta hizo un recorrido 3D por este castillo.

<u>Castillo Bitchū Matsuyama</u>

Año de construcción: 1240

Mandado a construir por: Akiba Shigenobu

Condición: Reconstruido parcialmente. Abierto a visitas

El Castillo Bitchū Matsuyama (備中松山城, Bitchū Matsuyama-jō), también conocido como Castillo Takahashi, es un castillo ubicado en Takahashi, Prefectura de Okayama, Japón. No debe confundirse con el castillo de Matsuyama en Matsuyama, prefectura de Ehime. Además de ser uno de los doce castillos originales que quedan en el país, el castillo de Bitchū Matsuyama es notable como el castillo con la elevación más alta sobre el nivel del mar en Japón a 430 metros (1410 pies).

Historia

El castillo fue construido originalmente en una montaña cercana (Omatsuyama) en 1240 por Akiba Shigenobu. Takahashi Muneyasu construyó un castillo en el sitio moderno en el monte Gagyū en 1331, aunque el diseño de este castillo difería del que se encuentra en el sitio ahora. Cuando Mimura Motochika se convirtió en el señor feudal de la región, el castillo de Matsuyama se amplió nuevamente y el sitio se extendió para cubrir toda la montaña. Con la ayuda del clan Mōri, Mimura Motochika conquistó toda el área de Bitchu y la defendió contra el clan Amako. Más tarde, Motochika entró en comunicación secreta con los Oda y, habiendo llamado la atención de los Mōri, lo obligaron a salir del castillo y murió en la fuga. En 1600, el castillo se convirtió en parte del Dominio Bitchū-Matsuyama donde Kobori Masatsugu y su hijo Masakazu llegaron al área como oficiales del shogunato Tokugawa y repararon el castillo como parte de los esfuerzos para convertir a Matsuyama en una ciudad fortificada. En 1617, Ikeda Nagayoshi fue transferido aquí como el nuevo señor del Dominio Bitchū-Matsuyama y fue seguido por Ikeda Nagatsun, quien gobernó hasta 1641. El siguiente señor feudal, Mizunoya Katsutaka, reconstruyó el torreón, torretas y otras puertas, además de construir la casa Onegoya en el lado sur del monte Gagyu, donde se administraban los asuntos públicos. El clan Mizunoya gobernó aquí hasta 1695, cuando se transfirió nuevamente al clan Andō y al clan Ishikawa en 1711. El tenshu era inusual porque solo tenía dos pisos de altura, aunque un tenshu más grande en las líneas del castillo de Himeji habría sido innecesario ya que el castillo de Bitchu Matsuyama estaba ubicado en una montaña, lo que permitía un gran campo de visión. El palacio del señor fue construido en la base de la montaña. Itakura Katsuyoshi se convirtió en señor en 1744, y ocho descendientes suyos gobernaron el castillo hasta la Restauración Meiji. Después de que terminó el período Edo, el castillo fue parcialmente destruido, pero el resto fue abandonado y poco a poco se deterioró. En 1929, se estableció un grupo de ciudadanos y se iniciaron los trabajos de restauración del castillo. Después de que se completó este trabajo, las autoridades de la ciudad de Takahashi repararon la torre del torreón y las paredes de barro. Tres partes se salvaron y todavía están en pie hoy: una sección corta de la pared, el Nijū yagura y el tenshu.

El sitio del palacio del señor

Estado actual

En los últimos años, se han reconstruido partes del castillo para aumentar las partes que quedan, todas las cuales han sido nombradas Bienes Culturales Importantes en 1950 por el Gobierno Nacional. En 1957, el gobierno comenzó a restaurar el castillo a su estado original y se completó en 1960. También es un lugar popular para visitar porque es el único yamashiro, o castillo de montaña, que tiene un tenshu original. El castillo está en una montaña y el camino hasta la cumbre no llega hasta el final, por lo que, para llegar al castillo, hay que caminar por un sendero de montaña.

El *tenshu* del castillo Bitchū Matsuyama

El niju *yagura*

Se pueden ver los niveles que suben por la pendiente

En diciembre de 2018, se instaló a un gato local llamado Sanjūrō como el "señor" honorario del castillo. Sanjūrō (さんじゅーろー), llamado así por el samurái local Tani Sanjūrō, originalmente pertenecía a Megumi Nanba, pero se escapó el 14 de julio de 2018 después de que las lluvias torrenciales provocaran inundaciones y deslizamientos de

tierra en la zona. Más tarde, uno de los trabajadores encontró al gato viviendo en el castillo y comenzó a alimentarlo. La presencia de Sanjūrō, que primero se convirtió en mascota provisional antes de ser nombrado "señor", ha ayudado a aumentar el número de visitantes al castillo.

Castillo de Chihaya

Año de construcción: 1331

Mandado a construir por: Masashige Kusunoki

Condición: Ruinas

El castillo de Chihaya (千早城, Chihaya-jō) es un castillo japonés del período Kamakura tardío ubicado en el pueblo de Chihayaakasaka, Prefectura de Osaka, Japón. Sus ruinas han sido protegidas como Sitio Histórico Nacional desde 1934.

Historia

El castillo de Chihaya está ubicado en una cresta que se extiende desde el monte Kongō en la frontera de la provincia de Kawachi con la región de Yoshino de la provincia de Yamato. Tiene vistas a un estrecho valle y está aproximadamente a cinco kilómetros río arriba del castillo de Akasaka, que fue la base principal del clan Kusunoki. En 1331, cuando el emperador Go-Daigo intentó derrocar al shogunato de Kamakura en la guerra de Genkō, confió en el príncipe Moriyoshi y en un señor local del área de Chihaya-Akasaka, Kusunoki Masashige para formar un ejército. Sin embargo, este primer intento fracasó y el emperador Go-Daigo fue capturado y exiliado a las Islas Oki. Kusunoki Masashige fingió su muerte en el Asedio de Akasaka y escapó a las montañas profundas de su propio territorio donde construyó el Castillo Kami-Akasaka y el Castillo Chihaya.

El lugar seleccionado para el castillo de Chihaya era muy defendible: una cresta estrecha con una elevación de 150 metros con acantilados escarpados, protegida a ambos lados por ríos. El único acceso era por una subida de 500 escaleras estrechas y empinadas y la topografía circundante no era propicia para las operaciones de asedio. Los puentes móviles se encontraban entre las principales medidas defensivas de la fortaleza, junto con sus muros de madera, las defensas de movimiento de tierras y la ubicación estratégica en el monte Kongō. La fortaleza estaba rodeada de árboles talados y rocas, que podían rodar montaña abajo sobre un ejército que se acercaba, y se usaban pantallas de maleza para ayudar a protegerse de las flechas. El castillo en sí constaba de cinco recintos repartidos a lo largo de 200 metros a lo largo de la cresta, protegidos por fosos secos. El recinto principal medía alrededor de 100 por 20 metros y pudo haber tenido una torre yagura en una esquina. Aunque el castillo era pequeño, podía albergar a varios cientos de hombres.

Modelo a escala del castillo de Chihaya

En 1333, Kusunoki Masashige salió de su escondite y atacó las posiciones del shogunato en la provincia de Kii, Osaka y luego las oficinas de Rokuhara tandai en Kioto. El shogunato de Kamakura envió un gran ejército contra él, que tomó el castillo de Kami-Akasaka después de un asedio de dos semanas y luego atacó el castillo de Chihaya. Según la crónica medieval Taiheiki, los defensores, muy superados en número, presentaron una fuerte defensa, lo que obligó a los atacantes a abandonar el asalto directo y recurrir a un asedio. Sin embargo, el castillo tenía un pozo y también podía recibir suministros llevados por yamabushi que apoyaban al príncipe Moriyoshi, que estaba al otro lado del

monte Kongō, las fuerzas del shogun no pudieron cortar las líneas de suministro del castillo. Además, Kusunoki Masashige usó tácticas de guerra de guerrillas, realizando incursiones continuas y ataques sorpresa, o usando muñecos de paja para engañar al ejército del shogunal. A medida que continuaba el asedio, el ejército del shogunal, atrapado en el estrecho valle, comenzó a experimentar problemas de suministro, junto con una pérdida considerable de prestigio al no poder derrotar a su enemigo numéricamente mucho más pequeño.

Mientras ocurría esta batalla, el emperador Go-Daigo logró escapar de Oki y formó un nuevo ejército. El shogunato Kamakura envió otro gran ejército bajo el mando de Ashikaga Takauji; sin embargo, Takauji desertó al bando imperial y poco después, en la Batalla de Kamakura, el shogunato fue derrocado. Después de la restauración de Kenmu, el castillo de Chihaya se convirtió en la residencia de Kusunoki Masashige y sus hijos Kusunoki Masatsura, Kusunoki Masanori y Kusunoki Masatoki. Sin embargo, en 1392, el castillo fue atacado por Hatakeyama Motokuni de la Corte Norte, quien derrotó al hijo de Kusunoki Masanori, Kusunoki Masakatsu, y el castillo fue abandonado.

Durante el período Meiji, se erigió un santuario sintoísta a Kusunoki Masashige en el sitio de Ni-no-maru en las ruinas del castillo, con las oficinas del santuario en San-no-maru.

El castillo de Chihaya fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Japan Castle Foundation en 2006.

Yagura

Honmaru

Ni-no Maru (Chihaya Jinja)

Castillo de Echizen Ōno

Año de construcción: 1580

Mandado a construir por: Kanamori Nagachika

Condición: Parcialmente reconstruido

El Castillo Echizen Ōno (大野城 Ōno-jō), también conocido simplemente como Castillo Ōno o Castillo Kameyama, es un castillo japonés de tipo yamashiro (castillo situado en lo alto de una montaña) localizado en Ōno, ciudad de la prefectura de Fukui (Japón).

Historia

Durante el comienzo del período Sengoku, el área alrededor de Ōno estaba bajo el control del clan Asakura; sin embargo, Ōno también fue una fortaleza importante del movimiento Ikkō-ikki. Después de que tanto Asakura como Ikkō-ikki fueran destruidos por Oda Nobunaga en 1575, asignó el área a su general Kanamori Nagachika bajo el control regional de Shibata Katsuie. Kanamori comenzó la construcción del castillo Ōno utilizando los últimos diseños contemporáneos, y el castillo se completó en 1580.

"Castillo en el cielo" Castillo de Echizen Ono flotando en un mar de nubes

Posteriormente, Kanamori fue ascendido a gobernador de la provincia de Hida en 1586, y el área fue asignada a Aoki Kazunori seguido de Oda Hidekatsu por Toyotomi Hideyoshi. Después de la Batalla de Sekigahara, Tokugawa Ieyasu asignó a toda la provincia de Echizen a su segundo hijo, Yūki Hideyasu en 1601 como Dominio de Fukui. En 1624, el Dominio de Fukui se dividió, y el tercer hijo de Yūki Hideyasu, Matsudaira Naomasa, recibió un feudo de 55 000 koku centrado en Ōno. Esto se convirtió en el Dominio de Ōno. Naomasa fue transferido al Dominio de Matsumoto en 1633 y fue reemplazado por su hermano menor Matsudaira Naomoto en 1635. Naomoto fue luego transferido al Dominio de Yamagata en 1644 y fue reemplazado por su hermano menor, Matsudaira Naoyoshi. El hijo de Naoyoshi, Matsudaira Naoakira, fue transferido al Dominio de Himeji en 1682.

El dominio fue asignado a una rama cadete del clan Doi bajo Doi Toshifusa. El clan Doi gobernaría Ōno durante las próximas ocho generaciones hasta la restauración Meiji. El castillo se incendió en 1775, pero con la excepción del donjon fue reconstruido en 1795. A lo largo de su historia, Ōno sufrió graves problemas financieros; sin embargo, Doi Toshitada (1811-1869) implementó reformas sustanciales e introdujo el rangaku y la tecnología occidental. Aunque es un dominio pequeño, Ōno se observó en el período Bakumatsu por su ejército occidentalizado y su escuela han.

Después de la restauración de Meiji, el castillo fue derribado, con la excepción de un par de puertas que fueron entregadas a los templos budistas cercanos, y el área fue utilizada para edificios gubernamentales.

Puerta Akazu-no-mon (ahora Puerta del Templo Shinjoji)

Puerta de las Palomas
(actualmente Puerta Komyoji Sanmon)

Castillo Edo

Año de construcción: 1457

Mandado a construir por: Ōta Dōkan

Condición: Reconstruido

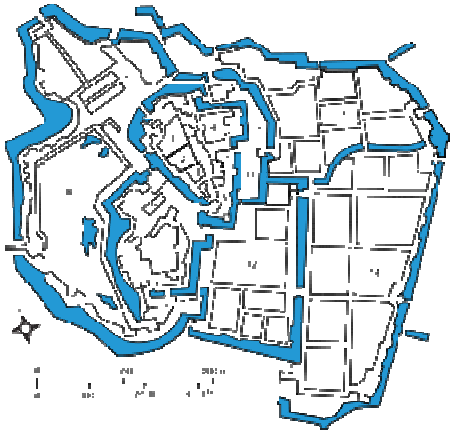
El castillo Edo (江戸城 Edo-jō), también conocido como castillo Chidoya (千代田城 Chiyoda-jō) es un castillo japonés construido en 1457 por Ōta Dōkan en lo que hoy es Tokio, conocido en ese entonces como Edo. Tokugawa Ieyasu se mudó de Mikawa a un Kanto recién arrebatado a los Hōjō, quienes originalmente se lo arrebataron a los Uesugi durante el Asedio de Edo, (aceptando la oferta que le había hecho Toyotomi Hideyoshi) en 1590, durante el periodo Azuchi-Momoyama, estableciendo su base en Edo. En 1603, al convertirse en shogun, Edo se convertiría en la capital administrativa de Japón, iniciándose así el Periodo Edo de la historia de Japón. Durante la Restauración Meiji, tras ser depuesto el último shogun Tokugawa Yoshinobu, el castillo se convirtió en la residencia imperial.

El castillo, un enorme complejo militar, estaba regido por dos magistrados, cada uno de los cuales respondía de una mitad. En ausencia del shogún la disciplina marcial era impuesta por los defensores, llamados rusui.

Historia

El guerrero Edo Shigetsugu construyó su residencia en lo que ahora es la parte de *Honmaru* y *Ninomaru* del castillo de Edo, alrededor del final del período Heian o principios del período Kamakura. El clan Edo se fue en el siglo XV como resultado de los levantamientos en la región de Kantō, y Ōta Dōkan, un sirviente de la familia Ogigayatsu Uesugi, construyó el castillo de Edo en 1457.

Más tarde, el castillo quedó bajo el control del clan posterior Hōjō en 1524 después del asedio de Edo. El castillo fue desocupado en 1590 debido al asedio de Odawara. Tokugawa Ieyasu hizo del castillo de Edo su base después de que Toyotomi Hideyoshi le ofreciera ocho provincias orientales. Más tarde derrotó a Toyotomi Hideyori, hijo de Hideyoshi, en el Sitio de Osaka en 1615, y emergió como el líder político de Japón. Tokugawa Ieyasu recibió el título de *Sei-i Taishōgun* en 1603 y Edo se convirtió en el centro de la administración de Tokugawa.



Plano general de 1849

Inicialmente, partes del área estaban bajo el agua. El mar llegó al área actual de *Nishinomaru* del Castillo de Edo, y Hibiya era una playa. El paisaje fue cambiado para la construcción del castillo. La mayor parte de la construcción comenzó en 1593 y se completó en 1636 bajo la dirección del nieto de Ieyasu, Tokugawa Iemitsu. En ese momento, Edo tenía una población de 150.000 habitantes.

Las áreas existentes de *Honmaru*, *Ninomaru* y *Sannomaru* se ampliaron con la adición de las áreas de *Nishinomaru*, *Nishinomaru-shita*, *Fukiage* y *Kitanomaru*. El perímetro medía 16 km.

El *shōgun* requería que los *daimyōs* suministraran materiales de construcción o finanzas, un método que el shogunato usaba para mantener bajo control los poderes de los *daimyōs*. Grandes piedras de granito fueron movidas desde lejos, el tamaño y número de las piedras dependía de la riqueza de los *daimyōs*. Los más ricos tenían que contribuir más. A los que no aportaban piedras se les pedía que contribuyeran con mano de obra para tareas tales como cavar grandes fosos y allanar colinas. La tierra que se extraía de los fosos se utilizaba como vertedero para la recuperación del mar o para nivelar el suelo. Por lo tanto, la construcción del castillo de Edo sentó las bases para partes de la ciudad donde los comerciantes pudieron establecerse.

Al menos 10.000 hombres participaron en la primera fase de la construcción y más de 300.000 en la fase intermedia. Cuando terminó la construcción, el castillo tenía 38 puertas. Las murallas tenían casi 20 metros (66 pies) de altura y los muros exteriores tenían 12 metros (39 pies) de altura. Se cavaron fosos que formaban círculos aproximadamente concéntricos para mayor protección. Algunos fosos llegaron hasta Ichigaya y Yotsuya, y partes de las murallas sobreviven hasta el día de hoy. Esta área está bordeada por el mar o el río Kanda, lo que permite el acceso de los barcos.

Varios incendios a lo largo de los siglos dañaron o destruyeron partes del castillo, Edo y la mayoría de sus edificios están hechos de madera.

El 21 de abril de 1701, en el Great Pine Corridor (*Matsu no Ōrōka*) del castillo de Edo, Asano Takumi-no-kami sacó su espada corta e intentó matar a Kira Kōzuke-no-suke por insultarlo. Esto desencadenó los eventos que involucraron a los cuarenta y siete *rōnin*.

En este mapa de 1847, el área del castillo está censurada

Después de la capitulación del shogunato en 1867, los habitantes y el *shōgun* tuvieron que desalojar las instalaciones. El recinto del castillo pasó a llamarse Castillo de Tokio (東京城, *Tōkei-jō*) en octubre de 1868, y luego pasó a llamarse Castillo Imperial (皇城, *Kōjō*) en 1869. En el año Meiji 2 (1868), el día 23 del décimo mes del calendario japonés, el emperador se mudó a Tokio y el castillo de Edo se convirtió en un palacio imperial.

Un incendio consumió el antiguo castillo de Edo en la noche del 5 de mayo de 1873. El área alrededor de la antigua torre del homenaje, que ardió en el incendio de Meireki de 1657, se convirtió en el sitio del nuevo Castillo del Palacio Imperial (宮城, *Kyūjō*), construido en 1888. Algunos edificios del período Tokugawa que aún estaban en pie fueron destruidos para dejar espacio para nuevas estructuras para el gobierno imperial. El edificio del palacio imperial en sí, sin embargo, se construyó en el distrito de *Nishinomaru*, no en el mismo lugar que el palacio del *shōgun en el distrito de Honmaru*.

El sitio sufrió daños sustanciales durante la Segunda Guerra Mundial y en la destrucción de Tokio en 1945.

Hoy el sitio es parte del Palacio Imperial de Tokio. El gobierno declaró el área un sitio histórico y ha tomado medidas para restaurar y preservar las estructuras restantes del castillo de Edo.

El plan del castillo de Edo no solo era grande sino elaborado. Los terrenos se dividieron en varios barrios o ciudadelas. El *Honmaru* estaba en el centro, con *Ninomaru* (segundo compuesto), *Sannomaru* (tercer compuesto) extendiéndose hacia el este; el *Nishinomaru* (compuesto oeste) flanqueado por *Nishinomaru-shita* (sección exterior) y *Fukiage* (compuesto cortafuegos); y el *Kitanomaru* (compuesto norte). Los diferentes barrios estaban divididos por fosos y grandes muros de piedra, sobre los que se construyeron varios torreones, casas de defensa y torres. Al este, más allá del *Sannomaru*, había un foso exterior que encerraba el *Distrito de Otomachi* y *Daimyō-Kōji*. Los muros de piedra de *Ishigaki se construyeron alrededor del Honmaru* y el lado este del *Nishinomaru*. Se podía llegar a cada sala a través de puentes de madera, que estaban protegidos por puertas a ambos lados. La circunferencia está sujeta a debate, con estimaciones que van desde 6 a 10 millas.

Biombo que representa escenas de *daimyōs* asistiendo al castillo de Edo en 1847. *Hasuike-Tatsumi-Sanjū-yagura* está en el centro, *Kikyō-mon (el Sakurada-mon* interior) en el lado derecho. Los letreros junto al foso están escritos con las palabras "*geba*" (desmontar). *Se requirió que los daimyōs* asistentes redujeran su número de asistentes antes de ingresar al recinto interior del castillo. Los letreros con los apellidos de cada séquito los identifican (contando desde el lado derecho el primer panel) del Dominio de Okayama, Dominio de Fukuoka (cuarto panel), Dominio de Kurume (quinto panel), Dominio de Tottori (sexto panel), Dominios Satsuma e Izumi (séptimo panel) y el Dominio Sendai (octavo panel)

La aparición de Honmaru y Ninomaru durante el período Edo

Con la aplicación del sistema *sankin-kōtai* en el siglo XVII, se hizo conveniente que los *daimyōs* establecieran su residencia en Edo cerca del *shōgun*. Rodeando los recintos internos del castillo estaban las residencias de los *daimyōs*, la mayoría de los cuales se concentraron en la Puerta Exterior de Sakurada al sureste y en los distritos de *Ōtemachi* y *Daimyō-Kōji* al este del castillo dentro del foso exterior. Algunas residencias también estaban dentro de los fosos interiores en el *Nishinomaru* exterior.

Las mansiones eran grandes y muy elaboradas, sin reparar en gastos para construir palacios con jardines japoneses y múltiples puertas. Cada bloque tenía de cuatro a seis de las mansiones, que estaban rodeadas de zanjas para el drenaje. *A los daimyō* con menos riqueza se les permitió establecer sus casas, llamadas *banchō*, al norte y al oeste del castillo.

Al este y al sur del castillo había secciones reservadas para los comerciantes, ya que esta zona no se consideraba apta para residencias. El distrito de entretenimiento Yoshiwara también estaba allí.

Castillo Fukuchiyama

Año de construcción: 1579

Mandado a construir por: Clan Yokoyama

Condición: Reconstruido en 1986

El castillo Fukuchiyama fue construido y gobernado originalmente por la familia Yokoyama. Después de su caída en 1576, Akechi Mitsuhide reconstruyó en 1579 el castillo desde las bases de acuerdo a la antigua fortificación en la cima de una colina bajo las órdenes de Oda Nobunaga por los ataques en la zona de Tanba. Luego de la batalla de Sekigahara para 1600 Arima Toyouji se convirtió en señor del castillo. Y lo expandió y fortificó para llegar a lo que hoy se conoce como el castillo de Fukuchiyama. Este fue él se hasta que cambio de manos en 1669. De allí hasta la restauración Meiji, por trece generaciones la familia Kutsuki gobernó Fukuchiyama. El castillo fue destruido en 1872 junto con otros castillos a lo largo de país durante la Restauración Meiji.

En 1986 en tenshu o castillo principal del castillo Fukuchiyama fue reconstruido y funge al día de hoy como museo. El pozo llamado Toyoiwa no I localizado en el castillo es el más profundo de todos los castillos en Japón. El castillo se encuentra encima de una colina a la cual se accede a pie, tiene tres niveles y cuatro pisos, muchos de los muros originales aún se conservan.

Toyoiwa-no-I

Castillo Fukui

Año de construcción: 1606

Mandado a construir por: Yuki Hideyasu

Condición: Reconstrucción del palacio en 1993, el resto en ruinas.

El Castillo de Fukui (福井城, *Fukui-jō*) es un castillo de estilo flatland ubicado en lo que ahora es la ciudad de Fukui, Prefectura de Fukui, Japón. Durante el período Edo, fue la sede de una rama del clan Matsudaira, que eran *daimyō* hereditarios del dominio de Fukui bajo el shogunato Tokugawa. El castillo también era conocido con el nombre de Castillo de Kitanoshō (北ノ庄城, *Kitanoshō-jō*), en honor a un castillo anterior construido por Shibata Katsuie, sobre cuyas ruinas está parcialmente construido.

Historia

En 1573, después del asedio del castillo de Ichijōdani, Oda Nobunaga puso a su general de confianza Shibata Katsuie a cargo de la provincia de Echizen. Como la ubicación anterior del clan Asakura estaba en un valle angosto, decidió mudarse y construir un nuevo castillo en la unión del río Ashimori y el río Yoshiko en las amplias llanuras del centro de Echizen en 1575. Como el castillo duró solo ocho años, sobreviven pocos registros al respecto; sin embargo, se sabe que las extensas murallas de tierra estaban revestidas de piedra y que había una red de fosos de agua. El patio interior tenía un torreón que tenía nueve pisos de altura en su esquina sureste, lo que lo convertía en uno de los más grandes jamás construidos. La ciudad del castillo circundante también fue diseñada por Shibata Katsuie y se convirtió en la predecesora de la actual ciudad de Fukui.

Shibata Katsuie estaba en constante conflicto con el vecino Uesugi Kenshin, y después de la muerte de Kenshin, pudo expandir su territorio a las provincias de Kaga y Etchū. Cuando Nobunaga fue asesinado en el incidente de Honnō-ji en 1582, Shibata no pudo mudarse de Kitanoshō debido a la inestabilidad local y, por lo tanto, no pudo evitar que Toyotomi Hideyoshi tomara el poder. Aunque estaba casado con la hermana menor de Nobunaga, Oichi, esto no impidió que Hideyoshi invadiera el año siguiente. Después de que sus fuerzas fueran derrotadas en la batalla de Shizugatake, Shibata se retiró al castillo de Kitanoshō, que posteriormente fue destruido en 1583. Algunos cimientos de piedra del castillo fueron descubiertos en excavaciones arqueológicas y ahora están abiertos al público.

Ruinas del castillo

Después de la Batalla de Sekigahara, el victorioso Tokugawa Ieyasu otorgó toda la provincia de Echizen a su segundo hijo, Yūki Hideyasu. Comenzó la construcción de un nuevo castillo en un sitio superpuesto a las ruinas del castillo de Kitanoshō en 1601, con su patio interior (*Honmaru*) ubicado ligeramente al norte del antiguo castillo. Muchas de las piedras del antiguo castillo fueron reutilizadas en su construcción. Rodeado por cuatro fosos de agua separados, se dice que el diseño de los recintos de *Honmaru* y *Ni-no-maru del castillo fue diseñado por el propio Ieyasu y tardó seis años en completarse.* A Yūki Hideyasu se le permitió tomar el Matsudaira patronímico en 1604. El castillo pasó a llamarse "Castillo de Fukui" por el tercer *daimyō* del Dominio de Fukui, Matsudaira Tadamasa, en 1624. El nombre proviene de un pozo llamado *Fukunoi*, o "pozo de la buena suerte", cuyos restos aún se pueden ver. *El tenshu* de 5 pisos del castillo fue destruido por un incendio en 1669 y nunca fue reconstruido, dejando solo sus enormes cimientos de piedra de 37 metros de altura. Siguiendo a Yūki Hideyasu, 17 generaciones del clan Matsudaira gobernaron desde Fukui durante 270 años hasta la restauración Meiji.

Reconstrucción del patio central

En 1871, todos los edificios restantes del castillo, con la excepción del palacio *daimyō*, fueron destruidos y muchos de los fosos se rellenaron. El área se utilizó para la Asamblea de la Prefectura de Fukui, las oficinas del gobierno de Fukui, la estación de policía y otros espacios públicos, edificios, incluido un parque. En 1945, el palacio fue destruido durante el bombardeo de Fukui durante la Segunda Guerra Mundial. Hoy en día, el castillo permanece en ruinas, con solo algunos fosos, murallas y cimientos, aunque hay un movimiento de reconstrucción, y un puente cubierto, el Puente Orōkabashi, fue restaurado en 2008. El castillo fue catalogado como uno de los los 100 mejores castillos japoneses continuados en 2017.

Castillo Fukuoka

Año de construcción: 1606

Mandado a construir por: Yuki Hideyasu

Condición: Reconstrucción del palacio en 1993, el resto en ruinas.

El castillo de Fukuoka (福岡城, *Fukuoka-jō*) es un castillo japonés ubicado en Chūō-ku, Fukuoka, Japón. También se le conoce como Castillo Maizuru (舞鶴城 Maizuru-jō) o Castillo Seki (石城 Seki-jō). Completado a principios del período Edo para *tozama daimyō* Kuroda Nagamasa, el gobierno japonés lo ha declarado un sitio histórico.

El castillo se encuentra en el centro de Fukuoka, en la cima de la colina Fukusaki. El río Naka (那珂), Naka-gawa en japonés, actúa como un foso natural en el lado este del castillo, mientras que el lado occidental usa una marisma como foso natural. Hakata, un distrito con un bullicioso puerto, se encuentra en el lado opuesto del río Naka, al este. La ciudad del castillo se estableció en el lado norte, frente al mar.

Gran parte de los terrenos del castillo se han convertido en el Parque Maizuru, que alberga varias instalaciones deportivas, un juzgado y un museo de arte. El Estadio de Béisbol Heiwadai, el antiguo campo de juego de los Nishitetsu Lions y los Fukuoka Daiei Hawks, también estaba ubicado en los terrenos del castillo. Algunas de las puertas del castillo, así como sus torres y torres, conocidas como *yaguras*, se conservan dentro del parque, una de las cuales ha sido marcada como un artefacto histórico importante por el gobierno japonés.

Los restos de un *korokan* (鴻臚館), una antigua casa de huéspedes para diplomáticos extranjeros, fueron descubiertos bajo los terrenos del castillo en 1987, lo que demuestra que el castillo era un punto de control geográfico vital incluso en el período Heian. Este es el único remanente de *korokan* encontrado en todo Japón.

Foto aérea del castillo de Fukuoka y el parque Ōhori en Chuo-ku, prefectura de Fukuoka, ciudad de Fukuoka, Japón

Historia

En 1600, Kuroda Nagamasa recibió grandes recompensas en forma de tierras en la provincia de Chikuzen por sus contribuciones durante la Batalla de Sekigahara y se mudó al Castillo de Najima (名島城 Najima-jō) para formar Fukuoka han. El castillo de Najima había sido creado por Tachibana Akitoshi y Kobayakawa Takakage lo amplió, pero era demasiado pequeño para acomodar a un gran han, lo que llevó a la selección de la colina Fukusaki como nuevo sitio del castillo.

La construcción comenzó en 1601 (Keichō año 6). Yoshitaka, un experto en establecer fortificaciones, y Noguchi Kazunari, un albañil que había trabajado en el castillo de Edo y el castillo de Osaka, dirigieron la construcción. Completado en 1607 (año 12 de Keichō) después de siete años de trabajo, se dice que el castillo contenía 47 *yaguras* impresionantes y cubría un área de 47.000 metros cuadrados (lo que lo convierte en el más grande de la región de Kyūshū). Kato Kiyomasa de la cercana Kumamoto han elogió el castillo por su grandeza, la piedra seca. La fortificación diseñada por Noguchi fue especialmente impresionante y le dio al castillo el nombre de "Seki-jō" (literalmente "Castillo de piedra").

El castillo y la ciudad del castillo pasaron a llamarse "Fukuoka" de "Fukusaki", en honor a Fukuoka de la provincia de Bizen (actual Setouchi, Okayama), donde se originó la familia Kuroda.

Se realizaron varias reparaciones menores durante el período Edo y se llevó a cabo una renovación a gran escala durante el período Bakumatsu.

En 1871, (año 4 de Meiji) la abolición del sistema han obligó al abandono del castillo. Muchos de los edificios dentro de los terrenos del castillo fueron derribados o trasladados a otros lugares.

Castillo de Fukuoka en abril, cuando los cerezos están en flor

En 1920, (año 9 de Taishō), el Kinen Yagura se trasladó al templo de Taishō en Yahata Higashi-ku, Kitakyushu. El edificio fue trasladado a su ubicación original en 1983.

El 29 de agosto de 1957, el castillo fue declarado sitio histórico por el gobierno japonés. El gobierno de la prefectura también decretó puertas y *yaguras adicionales como artefactos históricos en 1952, 1961, 1971 y 1957.*

Parte de la segunda puerta principal fue incendiada por un vándalo en 2000. Actualmente se está reconstruyendo la puerta.

Escenario

Después de su abrumadora victoria en la batalla de Sekigahara en 1600, Kuroda Nagamasa se instaló como gobernante de la provincia de Chikuzen, que recibió a cambio de sus seis condados en la provincia de Buzen. Estableció su cuartel en el castillo de Najima junto con su padre, Josui.

El castillo de Najima estaba ubicado en una península que se proyectaba hacia la bahía de Hakata, al norte del estuario del río Tatara. El castillo consistía fundamentalmente en el *hon-maru*, el *ni-no-maru* y el *san-no-maru*, que iban respectivamente de oeste a este y se extendían por más de 900 metros (2953 pies) (*maru*es aquí un término que se refiere a un espacio dentro de los terrenos de un castillo). Construido por Kobayakawa Takakage, un ilustre general japonés, era un castillo inexpugnable. Sin embargo, cuando se consideraron los aspectos políticos y económicos, resultó ser indeseable como centro administrativo de la provincia, ya que parecía imposible construir una extensa ciudad-castillo debido al río al sur, el mar al norte y al oeste, y las estribaciones al este. Además de eso, el castillo estaba ubicado lejos de Hakata, un gran centro de negocios.

Torreta legendaria de Shiomi

Ruinas de la puerta de hierro

Ruinas de la puerta Kaminohashi

En consecuencia, Nagamasa y Josui realizaron un estudio de cuatro sitios: Sumiyoshi, Hakozaki, la colina Aratsu-yama (actual parque Nishi-kōen) y Fukuzaki. Después de una cuidadosa consideración, Fukuzaki fue elegido como el sitio del castillo. Fukuzaki, en las proximidades de Hakata, era un lugar donde se podía construir fácilmente una ciudad castillo, y era valioso como puerto naval; además, tenía ventajas geoestratégicas; estaba rodeada por una ensenada, ríos y colinas. Por lo tanto, Josui eligió Fukuzaki, que es la actual Fukuoka, ahora una de las ciudades más grandes de Japón.

Componentes

La construcción del castillo de Fukuoka comenzó en 1601 y se completó en 1607. Se considera que el plan fue dirigido por Kuroda Nagamasa. Un documento antiguo sugiere que Kuroda Nagamasa planeó una puerta y sus alrededores después de muchas consultas con sus distinguidos oficiales al mando.

El proceso de construcción es bastante conocido, basado en investigaciones arqueológicas y geológicas y documentos antiguos, que proporcionaron los detalles para desarrollar una comprensión del proceso de construcción del castillo.

Debido a que ha habido una cadena de colinas desde la colina Akasaka-yama (actualmente Sakurazaka 2 chome), que se encuentra a unos 30 metros (98 pies) sobre el nivel del mar, hasta la colina que se convertiría en el sitio del *hon-maru*, se excavó un área al sur del castillo para formar un foso. Las colinas al sur del foso también fueron excavadas y modificadas para convertirlas en colinas de suave pendiente. La sección superior de un montículo al noroeste del castillo interior también estaba truncada porque era más alta que el *hon-maru*. El montículo se utilizó entonces como lugar de residencia de retiro para Kuroda Yoshitaka.

Primera piedra de la torre del castillo

Una ensenada o ensenada al oeste del castillo interior, en la que ahora están situados el Parque Ōhori y Arato, se utilizó para el Ohori Moat (Gran Foso) en la mitad sur de la ensenada y para una ciudad en su mitad norte mediante un proceso de recuperación y proceso de dragado. Al mismo tiempo, el río Hii (Tajima), que desembocaba en la ensenada, fue desviado de su curso hacia el oeste.

Al oeste del castillo interior, se excavaron dos fosos lineales desde el castillo interior hasta la confluencia del río Shiju (el actual río Yakuin-shin) y el río Naka.

Esta construcción a gran escala requirió una gran cantidad de piedras. Un análisis de su composición revela que procedían de las islas de Noko-no-shima, Itoshima, Sawara y Kashii, y de la región de Noma a Teratsuka. Según libros antiguos, las piedras y los edificios del castillo Najima desmantelado se enviaron a Fukuoka y las piedras que se habían utilizado para el Genko Borui. Los muros (muros construidos para frustrar a los invasores mongoles) y los antiguos túmulos funerarios en y alrededor del pueblo de Hirao y las colinas de Hirao-yama también se reutilizaron para el castillo de Fukuoka. De estos hechos se puede inferir que los constructores del castillo tuvieron dificultades para recoger las piedras. Los muros importantes se construyeron bajo la dirección de Noguchi Sasuke Kazushige, quien fue reconocido por sus habilidades en la construcción de muros de piedra, y quien en años posteriores participó en la construcción del Castillo de Edo y el Castillo de Osaka.

Para la construcción del castillo, los comerciantes ricos, Kamiya Sotan y Shimai Soshitsu, brindaron una ayuda financiera muy apreciada. Después de completar el proyecto, Yoshitaka y Nagamasa llamaron al castillo "Fukuoka", en conmemoración de la tierra de sus antepasados, que es la actual Fukuoka, Setouchi-shi, Prefectura de Okayama.

Hon-maru

Un *hon-maru* es un *kuruwa* ubicado en el corazón de un castillo japonés, que es un complejo de *kuruwas*. El castillo de Fukuoka fue construido al estilo de Teikaku-shiki o Hashigokaku-shiki (un plano en el que el *hon-maru, ni-no-maru* y *san-no-maru* comparten líneas defensivas comunes en un lado, porque la topografía y el plan del castillo le da una ventaja particular a ese lado) y su *hon-maru* está situado en el sur del castillo interior. El *hon-maru* mide 125 metros (410 pies) de este a oeste y 230 metros (755 pies) de norte a sur.

El *hon-maru* tiene la forma de una cruz abreviada debido a las complicadas líneas exteriores de las paredes de piedra. Los *de-sumis* (esquinas salientes) en el lado norte del *hon-maru* son proyecciones flanqueantes rectangulares que aumentan la defensa del castillo; los *iri-sumis* (esquinas retraídas) en el lado sur del *hon-maru* también aumentan la defensa del castillo porque permiten cruzar el fuego contra el enemigo en las esquinas del sur del *hon-maru*. La parte superior de los cimientos del *dai- tenshu* (gran donjon) está a 36,3 metros (119 pies) sobre el nivel del mar, y en el centro del *hon-maru*, 23 metros (76 pies) sobre el nivel del mar. El *hon-maru* del castillo de Fukuoka estaba dividido en una parte norte y una parte sur por los cimientos de piedra del *sho-tenshu* (torre pequeña), el *chū-tenshu* (torre mediana), el *dai-tenshu* (torre grande) y el *kanritsu-shiki tenshu-kuruwa* (un *kuruwa* formado por edificios rectangulares como posición estratégica final en tiempo de asedio). La parte sur es aparentemente el *tenshu-kuruwa* (un *kuruwa* especialmente diseñado para la defensa del *tenshu*), haciendo el papel del *tsume-no-maru* (un *kuruwa* para la lucha final de un asedio), y es el lugar más fortificado del castillo. En la esquina noroeste de la base del *tenshu*, el *tenshu kuruwa* tiene además el *kanritsu-shiki tenshu-kuruwa*. Esta característica particular indica que el propósito del castillo era defensivo.

Los cimientos del *dai-tenshu* (gran donjon) mide aproximadamente 24,8 metros (81 pies) de este a oeste y 22,4 metros (74 pies) de norte a sur, y cubre un área del tamaño del primer piso del *tenshu* de Castillo de Himeji, que tiene una superficie de 550.025 metros cuadrados. Durante mucho tiempo se ha creído que no había habido un *tenshu* en los cimientos; sin embargo, se ven descripciones indirectas de un *tenshu* en algunos documentos antiguos y la existencia de un anexo para el *tenshu* se indica en algunos mapas antiguos. El problema está siendo estudiado ahora por varios investigadores. Kuroda Nagamasa trató de destruir todos los documentos relacionados con el cristianismo. Dado que "tenshu" también significa "Dios (cristiano)", es posible que destruya casi todos los documentos que contenían la palabra "tenshu").

La residencia *hon-maru*, que estaba ubicada al norte de la fundación del *dai-tenshu* (gran donjon), sirvió como domicilio para los señores hasta que el segundo señor, Kuroda Tadayuki, construyó una nueva residencia en el *san-no-maru.* En la residencia *hon-maru*, había una cámara de audiencia de 56 tatami-mat (109 m2 en Chikuzen) y el Shaka-no-ma (Sala de Buda) donde se celebraban Iken-kai (reuniones regulares en las que se permitía a los criados principales), para expresar libremente sus opiniones, ya sea que estuvieran de acuerdo con la posición u opinión del señor o no.

En el *hon-maru*, había algunos santuarios sintoístas, como en el caso de muchos otros castillos de Japón. Al oeste de los cimientos del *dai-tenshu* (gran donjon), había un Santuario Niyakuichioji. Este santuario era una rama del Santuario Kego, que estaba dedicado a tres dioses de la guerra. En Meiwa 5 (1768), se construyó el Santuario Seisho-Gongen al este de los cimientos del *dai-tenshu* para deificar a Kuroda Nagamasa, y en An'ei 2 (1773) se levantó el Santuario Suikyo-Gongen en honor a Kuroda Yoshitaka en el mismo edificio. Ambos santuarios todavía existen en su nueva ubicación en el Parque Nishi-koen (en la colina Arato-yama) como un solo santuario, hoy llamado "Santuario Terumo".

Ni-no-maru

Un *ni-no-maru* (como sustantivo común) es el segundo *kuruwa* más importante. El *ni-no-maru* del castillo de Fukuoka consta de cuatro *kuruwas* principales; es decir, *Ni-no-kuruwa, Ni-no-maru* (como nombre propio), *Minami-no-maru*, el *mizunote*, y algunos *kuruwas* menores, todos los cuales son adyacentes al *hon-maru*.

La altura del *Ni-no-kuruwa, que es un kuruwa* alargado en forma de L, es de 17 a 18 metros (56 a 59 pies) sobre el nivel del mar con una dimensión de aproximadamente 310 metros (1017 pies) de norte a sur. Este *kuruwa* fue diseñado para defender las puertas del *hon-maru* y funcionó como un *kuruwa* clave que controlaba el acceso al *hon-maru* a través de sus muchas puertas. Este *kuruwa* está bien fortificado; por ejemplo, tenía un *kakushi-guruwa (un kuruwa* oculto), que estaba ubicado al sur de la puerta Kirinoki-zaka y se usaba para tender una emboscada

contra un enemigo que se acercaba. Representados en algunos mapas antiguos hay varios *yaguras* y algo así como un establo de postes, pero no hay otros edificios, como un complejo residencial.

El Ni-no-maru rectangular mide 135 metros (443 pies) de este a oeste, 150 metros (492 pies) de norte a sur y 15 a 17 metros (49 a 56 pies) sobre el nivel del mar. Un mapa realizado a principios del siglo XVII muestra una residencia delimitada por *yaguras*, muros y *nagayas* (estructuras largas). Otro mapa ilustrado del castillo realizado durante el reinado del tercer señor, Kuroda Mitsuyuki, tiene una nota sobre este *kuruwa,* que dice: "Ni-no-maru, la residencia de Hizen-no-kami". Teniendo en cuenta que Hizen-no-kami (título honorífico que significaba "gobernador de Hizen") era el título otorgado al heredero de Mitsuyuki, este recinto se utilizó como residencia del heredero del señorío, al menos cuando se hizo el mapa, a finales del siglo XVII. Además, otro documento antiguo indica que la residencia de Mitsuyuki, entonces heredero del Señor Tadayuki, estaba en Ni-no-maru, mientras que otro documento dice que durante el reinado del quinto señor Nobumasa, su tío Nagakiyo, el señor del condado de Nogata, se había quedado en Ni-no-maru cuando visitó Fukuoka. El *kuruwa*, que se menciona en los dos últimos documentos, probablemente se refiere al Ni-no-maru.

Puerta de Nashima

El *Minami-no-maru*, otro *kuruwa* con forma de rectángulo, mide unos 70 metros (230 pies) de este a oeste y 110 metros (361 pies) de norte a sur. La altura de la parte superior de los cimientos es de más de 20 metros (66 pies) sobre el nivel del mar. Este *kuruwa* no solo era una defensa contra un enemigo que se acercaba desde el sur, sino también una especie de *kakushi-guruwa* (*kuruwa* oculto) donde se podía tender una emboscada para lanzar un ataque de pinza desde este *kuruwa* y el *hon-maru* sobre los soldados enemigos que se acercaban al *hon-maru*. Algunos documentos indican que existió una residencia del diputado castellano (consejero del señor que estaba al cargo del castillo durante la ausencia del señor).

El *mizunote*, que tiene una dimensión de unos 120 metros (394 pies) de este a oeste y 160 metros (525 pies) de norte a sur, estaba situado al este del *hon-maru*. El *mizunote* es una *kuruwa* que tiene un pozo o un depósito de agua potable. En el castillo de Fukuoka, el *mizunote* se construyó con un depósito de captación que, en tiempos de asedio, también desempeñaba el papel de un foso sutebori que obligaba a los enemigos a dar un rodeo para atacar. Además del foso sutebori, había un *obi-guruwa* en forma de L a lo largo de los lados del *hon-maru* y Ni-no-maru, que permite el fuego defensivo simultáneo desde varios niveles. Según un informe ("Informe de inteligencia sobre las provincias de Chikuzen, Chikugo, Hizen e Higo") sobre este castillo que fue construido por un *shinobi* o ninja-espía del shōgun, había un jardín de flores rodeado de arbustos de bambú al sur del depósito.

San-no-maru

El castillo interior del castillo de Fukuoka es el área rodeada por un foso continuo, que mide unos 1000 metros (3281 pies) de este a oeste y 700 metros (2297 pies) de norte a sur. Incluso sin el foso, el castillo interior del castillo de Fukuoka, en su grandiosa escala, es tan grande como algunos de los castillos construidos por el shogunato Tokugawa, como el castillo de Nagoya y el castillo de Osaka del período Tokugawa. Sin embargo, gracias a las amplias carreteras que discurrían por todo *san-no-maru*, especialmente desde Kami-no-hashi Gateway hasta Shimo-no-hashi Gateway, los soldados podían moverse rápidamente hasta el punto de ataque en caso de que el fuego se concentrara en algún punto del castillo.

El *san-no-maru*, también llamado *san-no-kuruwa*, cubre una gran parte de este castillo interior y está dividido en una sección este y una sección oeste por el acceso Matsunoki-zaka, Takayashiki y los muros de piedra, entre ellos. El nivel de los cimientos de la sección occidental es de 5 a 6 metros (16 a 20 pies) sobre el nivel del mar, mientras que la

sección oriental es de 2 a 3 metros más alta que la sección occidental dentro de las líneas de montículos a lo largo de los fosos, que tenían 8 a 17 metros sobre el nivel del mar. La altura de Takayashiki es de aproximadamente 13 metros (43 pies).

En la sección este, poco después de la finalización del castillo, Kuroda Zusho, Kuroda Yoshin, Mori/Bori Tajima y Kuriyama Bingo (principales sirvientes) ocuparon inicialmente las residencias que estaban alineadas a lo largo del borde del foso norte del castillo interior, desde el borde oriental del castillo interior hasta el portal Shimo-no-hashi. Al este de Ni-no-maru, había otra residencia que inicialmente fue ocupada por Inoue Suo. Estas residencias fueron ocupadas continuamente por criados principales desde el momento de la finalización del castillo hasta los últimos días del shogunato Tokugawa. Las órdenes de su señor a menudo requerían que los criados principales que residían en estas residencias se trasladaran allí, al igual que los residentes en la ciudad del castillo. Las residencias de estos criados, que eran todas aproximadamente del mismo tamaño, permitió una disposición defensiva eficaz. Se dice que la guarnición de soldados de un castillo tenía uno o dos soldados por*t subo* (4 metros cuadrados) y, en consecuencia, cada residencia podría contener entre 1000 y 2000 soldados.

Foso de las ruinas del castillo de Fukuoka No. 5

Foso de las ruinas del castillo de Fukuoka No. 6

Después de la finalización del castillo, en la sección occidental del castillo interior estaban los barrios residenciales de Daikan-cho. Las divisiones estructurales representadas en el mapa del "Informe de inteligencia sobre las provincias de Chikuzen, Chikugo, Hizen e Higo", que fue escrito por un shinobi del shōgun y compilado en Kan'ei4 (1627), probablemente reflejan los primeros días de este castillo El "Mapa ilustrado de todo Fukuoka y Hakata", realizado en Shōhō3 (1646), muestra diferentes divisiones estructurales en el tramo occidental. Según este mapa, había cinco residencias para los sirvientes principales en la sección occidental, y la residencia del señor estaba al oeste del muro de piedra entre el acceso Matsunoki-zaka y el acceso Kirinoki-zaka. La única otra instalación representada en el mapa además de las residencias era una sección independiente del departamento de finanzas al sur de Takayashiki. Un facsímil de un mapa que supuestamente se hizo en Kanbun11 (1671) muestra que la residencia del señor se había trasladado al oeste de Takayashiki. Esta es la residencia que se construyó recientemente en el mismo año, y se llamaba O-shita-no-yashiki. A partir de este momento, la residencia del señor no se movió hasta el final del shogunato Tokugawa. En horeki13 (1763), una parte considerable de la Residencia O-shita-no-yashiki fue destruida por un incendio y reconstruida al año siguiente. Luego, la residencia se renovó en Meiwa7 (1770). La residencia contenía una cámara de audiencia donde el señor se reunía con sus criados, las habitaciones del señor, un estudio grande y uno pequeño, una sala de lecciones, la oficina de los secretarios, una sala de grabación, una oficina del departamento de finanzas, antesalas para los criados principales y cinco comisionados, un complejo de apartamentos para damas de la corte, una cocina, un granero que almacenaba los cinco alimentos básicos, un almacén de carbón, un archivo, un almacén del tesoro, un escenario de *noh* y no menos de 15 pozos.

En el norte de la Residencia O-shita-no-yashiki, había dos secciones de estructuras utilizadas anteriormente como residencias del criado principal. Este sitio se usó luego para el Kita-no-maru (un anexo a la Residencia O-shita-no-yashiki donde vivían las amantes del señor), el almacén de leña, la residencia del tesorero, las casas del tesoro, un taller de madera y un jardín de flores.

En el sur de la Residencia O-shita-no-yashiki había dos secciones de estructuras utilizadas anteriormente como residencias de los criados principales. Estos fueron reemplazados por un Goyo-yashiki, que puede haber sido un complejo de apartamentos de funcionarios del gobierno, y luego un campo de equitación en Meiwa 8 (1771). En Bunka8 (1811), la oficina de vendedores ambulantes se trasladó del sur del castillo a un área adyacente al picadero.

Frente a la puerta de Oimawashi se encuentra el Uemono-kuruwa, donde las piedras de las paredes tienen muchos tipos de sellos tallados en ellas. Estos sellos indican los grupos pertenecientes a los diferentes servidores principales en las canteras que proporcionaron piedras para la construcción del castillo. Esta práctica permitió a los administradores acreditar con precisión a los retenedores con su contribución.

Montículos y fosos del castillo interior

El castillo interior del castillo de Fukuoka está claramente definido por montículos y fosos del castillo exterior y las áreas exteriores. La mayoría de los montículos están bien conservados en la actualidad y aún muestran la capacidad de defensa que ofrecían.

La altura del montículo del castillo interior es de aproximadamente 8 metros (26 pies) a lo largo del Ohori Moat (Big Moat), 12 metros (39 pies) en el lado este, 17 metros (56 pies) en la esquina sureste del *mizunote*, y 16 metros (53 pies) al oeste del *hon-maru* sobre el nivel del mar. En el lado norte, aunque la mayor parte del montículo está dañado, se puede inferir que estaba a unos 10 metros sobre el nivel del mar si consideramos los relatos detallados de "El mapa ilustrado de todo Fukuoka y Hakata". Excepto en el lado sur, el montículo del castillo interior generalmente se caracterizaba por un *koshimaki-sekirui* o un *mizutataki-ishigaki* (un revestimiento construido en la parte inferior del montículo), algunos de los cuales aún se pueden ver. Además, alrededor de las puertas se reforzaron muros de piedra, que tienen 10 metros (33 pies) de altura.

En Keicho 20 (1615), el montículo se plantó con pinos que actuaron como *shitomi-uemono* (barreras visuales), impidieron deslizamientos de tierra y sirvieron como cortavientos, antorchas encendidas, materiales de construcción y alimentos de emergencia. En los lados occidental y oriental, las líneas de montículos tienen muchos *ori* (cremaillere, un frente o cara con escalones que retroceden, que consta de ramas cortas y largas) que permiten disparar desde los flancos. El *byobu-ori* (líneas de tenaille formadas haciendo ángulos alternos que sobresalen y vuelven a entrar), que se puede ver desde el sur del castillo interior hasta el área al este del castillo interior, es enorme. En general, *byobu-ori*se ha demostrado que se asemejan a las líneas defensivas de las fortificaciones occidentales. Por lo tanto, dan testimonio elocuente de la profundidad de la previsión de "Kuroda Yoshitaka".

Los fosos del castillo de Fukuoka eran muy anchos en comparación con los castillos de otros *tozama-daimyo* (señores feudales que no se convirtieron en sirvientes de los Tokugawa hasta después de la decisiva victoria de Tokugawa en la batalla de Sekigahara en 1600). El foso tiene unos 115 metros (377 pies) de ancho en el sureste y en el sur, donde hay altos montículos a ambos lados del foso, de unos 45 metros (148 pies), mientras que, al norte del castillo, es unos 70 metros (230 pies) de ancho en promedio. El Ohori Moat (Big Moat) tiene un ancho de unos 600 metros (1969 pies), incluso después de la construcción de la Calzada de Odote al oeste del Ohori Moat. El foso único y ancho que rodea el castillo interior es una de las características de este castillo y solo en algunos otros castillos construidos en el período moderno se puede ver un ejemplo de este tipo. El Ohori Moat fue originalmente más de 3 *ken* (5,9 metros en Chikuzen) de profundidad, y en cuanto a los otros fosos, más de 1 ken (2,0 metros en Chikuzen) de profundidad a ambos lados, y más de 3 ken de profundidad en el medio del foso.

A mediados del siglo XVII, el foso de Ohori, formado por la recuperación y el dragado de una gran cala en el momento de la construcción del castillo, se llenó de sedimentos y el área de Torikai se drenó y se convirtió en tierra cubierta de hierba. En consecuencia, durante el período de Empo (1673-1689), el área que se convirtió en tierra se convirtió en campos de arroz y se construyó la Calzada de Odote a lo largo de las costas. Al mismo tiempo, el río Komo se modificó para fluir al oeste de la calzada de Odote, de modo que el sedimento de los flujos fuera llevado al mar por el río. Tras estas obras, se redujeron las dimensiones del Foso de Ohori; sin embargo, la superficie del agua era aún más del doble del tamaño del actual Ohori.

Castillo exterior

Un castillo exterior es un *kuruwa* que incluye la ciudad del castillo, que comprende los barrios de los samuráis, las viviendas de los plebeyos y los templos Este *kuruwa* está claramente delimitado por líneas defensivas que consistían en fosos, túmulos y puertas que lo separaban de las zonas exteriores al castillo. Varios escritores de textos antiguos difieren con respecto a los límites exteriores del castillo exterior del Castillo de Fukuoka; algunos indican un área más pequeña y otros indican un área más grande, pero cuando se considera el punto de vista de la ciencia de las fortificaciones, se puede decir que el río Naka, el foso Hizen (actual Tenjin 1-2 chome), el foso Naka (actual Daimyo 1-2 chome), el castillo interior, el foso Tojin-machi-guchi (actual calle Kuromon-gawa-dori) y el mar definen los límites del castillo exterior del castillo de Fukuoka. El castillo exterior del castillo de Fukuoka mide no menos de unos 3 km (1,9 millas) de este a oeste.

El lado este del castillo exterior a lo largo del río Naka estaba fortificado con muros de piedra de unos 10 metros (33 pies) de alto y más de 700 metros (2297 pies) de largo. En el punto medio de los muros de piedra, en la entrada desde el Puente Nakajima-nishi, estaba la Puerta Higashi-toriire. La puerta Higashi-toriire estaba compuesta por Kita-mon (la puerta de entrada norte), Minami-mon (la puerta de entrada sur) y un *yagura* (Una estructura de puerta de enlace donde una puerta de entrada *masugata* tiene dos puertas de entrada enfrentadas, o donde se coloca una *yagura* frente al frente de una *puerta masugata,* entrada principal, es única). Esta gran entrada y los muros de piedra de la capital recién construida de Chikuzen miraban hacia abajo y dominaban fuertemente la ciudad de Hakata, que tenía una historia muy larga como ciudad mercantil. Un libro antiguo indica que había una iglesia católica romana cerca de la puerta, dentro de las murallas. Esta puede ser la iglesia construida en memoria de Kuroda Josui, que se menciona en un informe anual de un misionero jesuita en Japón.

El lado sur del castillo exterior estaba delimitado por el castillo interior y dos fosos lineales junto con líneas de montículos, cuya longitud total era de 1200 metros (3937 pies). Había tres puertas a lo largo de las líneas de montículos. Estos fueron llamados la Puerta Akasaka, la Puerta Yakui y la Puerta Kazuma (Puerta Haruyoshi), respectivamente de oeste a este. El foso entre la entrada de la puerta de Akasaka y la entrada de la puerta de Yakui se llamaba Hizen Moat (Foso de Saga), porque fue excavado con la ayuda de Nabeshima Naoshige, que entonces era señor de la provincia de Hizen. El Naka Moat tenía entre 60 y 110 metros (197 y 361 pies) de ancho, y el Hizen Moat tenía entre 60 y 80 metros (197 y 263 pies) de ancho. Ambos fosos son considerablemente más anchos que los fosos que rodean los castillos exteriores en la mayoría de los otros castillos japoneses. La "Crónica del Señor Naoshige" dice que Kuroda Nagamasa envió trabajadores de Chikuzen a Hizen para excavar el foso en el este de la entrada de la puerta norte del castillo de Saga a cambio de la construcción del foso de Hizen. El foso, excavado con la ayuda de Nagamasa, se llamó Foso Chikuzen.

En el lado oeste del castillo exterior, estaba el foso Tojin-machi-kuchi (foso Yana), que tenía entre 17 y 35 metros (56 y 115 pies) de ancho. A lo largo del lado este de este foso, estaba el Matsu-dote (montículo de pino), mientras que a lo largo del foso Ohori continuando desde el extremo sur del Matsu-dote estaba el Sugi-dote (montículo de cedro). En la línea defensiva de Matsu-dote había una puerta de un solo piso, la Puerta Kuro, que, a diferencia de las otras puertas del castillo exterior, no era una puerta *masugata*. Había una presa en el extremo norte del foso y los peces se guardaban en agua extraída del mar.

En 1863, se construyeron dos baterías principales y siete baterías menores a lo largo de las costas del castillo exterior, así como otras baterías alrededor de la bahía de Hakata debido a la amenaza de una invasión extranjera.

Elementos defensivos

Los elementos defensivos también se pueden ver en las zonas exteriores al castillo. Al este del castillo exterior, Hakata ya había sido fortificado cuando comenzó la construcción del castillo. Las líneas defensivas de esta ciudad mercantil probablemente aparecieron durante la época de las invasiones mongolas a finales del siglo XIII, cuando se construyó una serie de murallas para frustrar a los invasores. En el siglo XVI, la era de las guerras civiles, Hakata se fortificó a gran escala desviando el curso del río Hie (Mikasa) hacia el este de Hakata y excavando fosos hacia el sur. Después de la construcción del Castillo de Fukuoka, Hakata parece haber sido designada como demaru (una obra separada colocada frente a una puerta para cubrirla) que defendía la Puerta Higashi-toriire junto con Nakajima (una isla artificial en el estuario del Río Naka). Al este de Hakata estaba la entrada y la puerta de Ishido, y al sur, la entrada

y la puerta de Tsujinodo. Aunque estas puertas estaban ubicadas fuera del castillo exterior del Castillo de Fukuoka, todavía estaban designadas como puertas del castillo.

El río Yakui, que estaba al sur del castillo exterior, no solo constituía una línea defensiva en sí mismo, sino que también jugaba un papel importante en evitar que el foso alrededor del castillo interior, el foso Naka y el foso Hizen, acumularan los limo que fluía desde las alturas de las colinas al sur del castillo interior. En Enpō 6 (1678), se construyó recientemente un puente que conectaba la ciudad de Haruyoshi y la entrada de la puerta de Kazuma. Se colocó oblicuamente para que los enemigos no pudieran atacar la puerta directamente. Al oeste del castillo estaban los ríos Komo (Myoan-ji) y Hii (Tajima), que servían como barreras defensivas.

Ciudad del castillo

Los aspectos defensivos de los castillos japoneses se extienden a las ciudades castillo que los rodean. La colocación de templos en puntos estratégicos y el diseño de calles son los ejemplos más notables. En el castillo de Fukuoka y sus alrededores, se colocaron varios templos budistas en lugares estratégicos, probablemente porque los edificios de los templos podían usarse como cuarteles, los patios de los templos como lugares de reunión y las lápidas de los cementerios de los templos como material para construir muros de piedra. Incluso después de la finalización del Castillo de Fukuoka, los templos todavía se estaban reubicando en puntos estratégicos y, en consecuencia, el castillo se fortificó gradualmente.

En la ciudad del castillo, se planeó que muchas calles tuvieran forma de T o de L, y las calles que conducían a la Puerta Higashi-toriire y a la Puerta Kuro eran curvas. Esta planificación, que es típica de la planificación urbana en las ciudades castillo del período Edo (1603-1868), debilitó la capacidad psicológica y estratégica del enemigo para atacar y, al mismo tiempo, permitió construir líneas defensivas temporales más fácilmente. Este diseño de calles dificulta la planificación de la ciudad moderna, y los habitantes de Fukuoka todavía tienen problemas para conducir las calles con ángulos severos que siguen el diseño original de las calles de la ciudad del castillo. Al mismo tiempo, es uno de los vestigios del Castillo de Fukuoka que les recuerda a los habitantes que están viviendo en una ciudad que se desarrolló a partir de un castillo bien fortificado.

Consecuencias

Poco después de la Restauración Meiji en 1868, el castillo terminó su historia como residencia de la nobleza gobernante. La residencia O-shita-no-yashiki se utilizó entonces como centro de gobierno de la prefectura de Fukuoka, una nueva unidad administrativa regional que adoptó el nombre del castillo. En Meiji 9 (1876), el centro de gobierno se trasladó al área sureste de lo que una vez fue el castillo exterior del Castillo de Fukuoka, y el castillo se usó como complejo militar hasta 1945, cuando terminó la Guerra del Pacífico, y el sitio comenzó, para ser utilizado por las fuerzas de ocupación estadounidenses.

Cuando el sitio del castillo interior fue designado sitio histórico nacional en 1957, la mayoría de las estructuras del castillo interior se habían deteriorado, demolido o incendiado, a excepción de las siguientes siete estructuras, que sobreviven hasta el tiempo presente:

1. Tamon Yagura (Minami-no-maru Nishi-hira Yagura): ubicado sobre el muro occidental de Minami-no-maru.

2. Puerta Shimo-no-hashi: se eliminó el segundo piso de la estructura.

3. Hon-maru Omote-mon (puerta principal del *hon-maru*): ubicado al norte del *hon-maru*; se mudó al templo Sofuku-ji.

4. Hanami Yagura (Yagura que ve flores de cerezo): ubicado en la esquina suroeste del castillo interior; se trasladó al Templo Sofuku-ji, pero fue devuelto a su ubicación original.

5. Shiomi Yagura (Yagura que observa el agua del mar): ubicado en la esquina noroeste del castillo interior; se trasladó al Templo Sofuku-ji, pero fue devuelto a su ubicación original. (Durante mucho tiempo se ha creído que esta estructura es el Tsukimi Yagura).

6. Kinen Yagura (Oración Yagura): ubicado en la esquina noreste del *hon-maru*; Se mudó al Templo Taishō-ji en la actual ciudad de Kitakyushu y regresó a su ubicación original. (Las secuelas de esta estructura no son del todo

seguras, porque el exterior de la estructura y algunos documentos, incluida una fotografía antigua, se contradicen entre sí).

7. Inosuke Yagura o Ko-tokiuchi Yagura (antiguo reloj Yagura): ubicado en el muro occidental del *hon-maru*; se mudó a la residencia separada de la familia Kuroda ubicada al norte del castillo interior, luego a Shimo-no-hashi Gateway. (Durante mucho tiempo se ha creído que esta estructura es el Shiomi Yagura).

Los muros de piedra del interior del castillo, sin embargo, están bastante bien conservados, excepto por lo siguiente:

1. El muro de piedra al sur de Higashi-Ni-no-maru.
2. Los muros de piedra alrededor del Portal Matsunoki-zaka.
3. Los muros de piedra alrededor de Oimawashi Gateway.
4. Algunas partes del revestimiento a ambos lados de los fosos.

Las líneas de montículos también están bien conservadas hoy en día, aunque se han recuperado muchas partes de los fosos.

El sitio interior del castillo ahora se utiliza como Parque Maizuru (Grúa Danzante) y Parque Ohori, lugares de recreación y relajación para el público de Fukuoka. Estos parques incluyen un estadio de atletismo, otras instalaciones deportivas, jardines de flores, el Museo de Arte de la ciudad de Fukuoka, el distrito y los tribunales superiores de Fukuoka y el barrio residencial de Jonai.

En cuanto al castillo exterior, casi todas las paredes de piedra, las líneas de montículos y las estructuras fueron demolidas poco después de la Restauración Meiji. El foso Hizen y el foso Naka se recuperaron y el foso Tojin-machiji-guchi se convirtió en una alcantarilla. Sin embargo, una parte de los muros de piedra al sur de la Puerta Higashi-toriire y una parte superior de los muros de piedra del norte (baluarte) de la batería adyacente al estuario del río Naka todavía se pueden ver hoy.

Castillo Funai

Año de construcción: 1599

Mandado a construir por: Toyotomi Hideyoshi

Condición: Reconstruido

El castillo de Funai es un castillo japonés ubicado en Funai, provincia de Bungo (ahora ciudad de Oita, prefectura de Oita). También se le llama Castillo de Oita, Niagejo y Hakuchijo.

El castillo de Funai es un castillo plano de estilo Teikaku ubicado en el centro de la ciudad de Oita. En la segunda mitad del período Azuchi-Momoyama, Naotaka Fukuhara, quien ingresó a Funai con 120.000 koku, comenzó a construir un castillo en Funai, que Shigetoshi Takenaka fue completado por koku. El castillo de Funaijo también es un castillo marino, pero muchos señores feudales que entraron en la región de Kyushu desde la era del clan Toyotomi hasta las primeras etapas del gobierno del clan Tokugawa utilizaron el castillo marino como residencia.

En el período Edo, el clan Funai tenía una oficina de dominio de 21.000 koku, pero a principios del período Meiji, todos los edificios, excepto los de Honmaru, Higashimaru y Nishimaru, fueron demolidos, y se recuperó parte del foso. Además, varias torretas fueron destruidas por el fuego durante los ataques aéreos de Oita durante la Segunda Guerra Mundial.

Hoy, las ruinas del castillo son parte del Parque de las Ruinas del Castillo de Oita. La torreta de rehenes (torreta doble) en la esquina noroeste del sitio de Honmaru y la torreta de la puerta de la secta (torreta plana) en el recinto oeste aún existen, junto con muros de piedra, muros de tierra y un foso, y están designados como sitios históricos en Prefectura de Oita. Las partes distintas de las designadas como sitios históricos por la prefectura son designadas como sitios históricos por la ciudad de Oita. Además, se han restaurado las tres torres dobles, la puerta Otemon, los

muros de tierra y el puente del corredor. Las ruinas de Sannomaru incluyen la Oficina de la Prefectura de Oita y el Ayuntamiento de Oita.

En 1966, el Oita Bunka Kaikan se construyó en el sitio de Nishimaru, pero se cerró en octubre de 2013 (Heisei 25) y luego se desmanteló. El uso del sitio del Bunka Kaikan sigue sin decidirse, y se considerará en el futuro, incluidas las ruinas del parque del castillo. En 1993, después de desmantelar el Bunka Kaikan, la ciudad de Oita decidió llevar a cabo estudios de excavación y mantenimiento del castillo a mediano plazo, seguidos de la restauración del castillo de Funai, incluida la reconstrucción de la torre del castillo, a largo plazo, ante cambios en la situación económica, no hay perspectivas de realización. En febrero de 2017 (Heisei 29), se formuló el Plan Básico de Utilización y Mantenimiento del Parque de las Ruinas del Castillo de Oita, y se afirmó que la torre del castillo, etc., se desarrollaría de acuerdo con los resultados de estudios e investigaciones en el futuro.

Torreta de rehenes (izquierda) y Tenshudai (derecha)

Del 27 de diciembre de 2017 al 14 de febrero de 2018, el esqueleto de la torre del castillo se reprodujo con tubos de metal y se iluminó con LED. Después de eso, se volvió a encender desde el 27 de marzo de 2018 (Heisei 30) hasta el 14 de febrero de 2019 (Heisei 31).

Historia

En la antigüedad, la oficina del gobierno provincial de la provincia de Bungo de Ueno, un poco río arriba. Desde el período Kamakura hasta el período Sengoku, el clan Otomo, que era el daimyo Shugoshiki y Shugo de las provincias de Bungo y Chikugo, construyó un Shugokan llamado clan Otomo al este de la actual estación Oita (sureste visto desde el castillo de Funai). Con este edificio como base, se formó un área urbana llamada Funai. Además, una base defensiva con un foso y terraplenes llamada y se mudó al sur, colinas de Ueno, en el Castillo Takasakiyama. El nombre Castillo de Funai proviene del hecho de que el centro de la ciudad de Oita se llamaba Funai en la Edad Media.

Otemón

Período Azuchi-Momoyama/Período Edo

- 1586 (Tensho 14) - El centro de Funai, incluida la residencia Otomo, es incendiado debido a la invasión de Shimazu.
- 1593 (Bunroku 2) - Yoshimune Otomo, el vigésimo segundo jefe del clan Otomo, que se convirtió en vasallo de Hideyoshi Toyotomi, fue privado de su título debido a su error en la Guerra Bunroku.
- 1594 (Bunroku 3) - Nagamasa Hayakawa ingresa a Funai como gobernador local. Se dice que Nagamasa inicialmente estableció una residencia temporal en Ieshima y se mudó a la residencia del clan Otomo después de repararla.
- 1597 (Keicho 2) - Naotaka Fukuhara, un vasallo de Hideyoshi Toyotomi, que se transfirió de Usuki con 120.000 koku, comenzó a construir un castillo cerca de la desembocadura del río Oita en busca de un castillo sólido

(Kaiseki). En ese momento, la costa era más interior de lo que es hoy, y en esta zona se cargaban y descargaban barcos durante la época del clan Otomo, se dice que el nombre fue cambiado a Castillo de Niage.

- 1599 (Keicho 4)-abril, se completa el castillo de Niage. En mayo, tras la muerte de Hideyoshi TOYOTOMI, el Naotaka del clan de Mitsunari Ishida fue reducido a 60.000 koku por Ieyasu
- 1601 (Keicho 6) - Nagamasa, quien se unió al ejército occidental en la Batalla de Sekigahara, falleció, y Shigetoshi Takenaka ingresó al castillo con 35.000 koku. Comenzó una importante renovación del castillo de Niage, que se construyó en la época de Naotaka.
- 1602 (Keicho 7) - Tenshu, torretas, Yamazato Kuruwa, foso interior completado.
- 1605 (Keicho 10) - Se completa el foso exterior.
- 1607 (Keicho 12): se completa cada puerta de Kasawaguchi, Horikawaguchi y Shiokushoguchi, y la renovación principal está casi completa.
- 1634 (Kanei 11): el hijo de Shigetoshi, Shigeyoshi, comete seppuku debido a la injusticia durante la era de los magistrados de Nagasaki. Se cambiará en la segunda generación. En cambio, Yoshiaki Hineno ingresa al castillo con 20.000 koku.
- 1656 (Meireki 2) - Yoshiaki murió sin heredero y el clan Hineno fue abolido. Nobumichi Inaba, el señor del dominio Usuki, se convirtió en el dueño del castillo.
- 1658 (Manji 1) - Tadaaki Matsudaira, que posee 20.000 koku en el condado de Oita, entra en el castillo desde Takamatsu Jinya. Después de eso, el clan Okyu Matsudaira vivió en el castillo hasta la Restauración Meiji.
- 1743 (Kanpo 3) - La mayoría de los edificios, incluida la torre del castillo, son destruidos por un gran incendio. Después de eso, el torreón no fue reconstruido.

Era moderna

- 1872 (Meiji 5) - La oficina de la prefectura de Oita se ubica en el castillo.
- 1919 (Taisho 8) - Se recupera una parte del foso interior debido a las obras de ampliación de la oficina de la prefectura.
- 1945 (Showa 20) - Varias torretas incendiadas debido al ataque aéreo de Oita.
- 1963 (Showa 38) - designado como sitio histórico en la prefectura de Oita.
- 1965 (Showa 40) - reconstrucción de la torreta de llegada de Higashimaru, la torreta doble, la torreta doble de Nishimaru y la puerta Otemon.
- 1996 Heisei 8) - Restaurado el puente del corredor que conecta Nishimaru y Yamazato Kuruwa.
- 6 de abril de 2006 (Heisei 18). Seleccionado como uno de los 100 mejores castillos de Japón (No. 94).

Estructura

El recinto principal está dispuesto en la esquina noreste, y están dispuestos Higashimaru, Nishimaru y Yamazato Kuruwa. Sannomaru, la ciudad de los samuráis, se extiende desde el noroeste hasta el sureste y rodea a Honmaru. Cada kuruwa estaba dividido por un foso y conectado por Watariyagura y puentes de corredor.

Puente del corredor

Edificio

El yagura estaba cubierto con yeso blanco y tenía ventanas enrejadas e ishiotoshi en forma de hakama como estándar. Es un tipo de torre con un sótano (sótano), y la torre doble parece tres capas desde el interior del castillo. El Higashimaru tenía una torre de tres pisos en el piso superior con barandillas y ventanas con linternas del mismo formato que la torre del castillo.

Tenshu

Se desconoce la estructura del torreón. En 1605 (Keicho 10), en el mes de noviembre del calendario lunar, el "Funai Ezu" representa la base de la torre del castillo, que dice: "Tenshu, 4 pisos, niveles superiores, 2 habitaciones, 3 habitaciones. Además, a lo largo de la línea interior que representa la torre del castillo, "Hachiken" está escrito en la línea norte-sur, y "Shichiken" está escrito en la línea este-oeste. En el "Castillo Shoho Ezu", hay una inscripción que dice: 'Tenshu no Hiroshi Shimo no Ju 7 8 ken'. En los lados sur y oeste de la torre del castillo, había tsukeyagura (tsukeyagura) de estilo Tamon-yagura, cuyo lado oeste estaba conectado a la torreta doble, y el lado sur estaba conectado a Higashi-daimon.

En "Shoho Castle Ezu" y otros, se dibuja una torre de castillo blanca de cuatro pisos con una torre en capas, y Takashi Kitano se refirió a la apariencia de la torre del castillo dibujada en "Bungo Kokufu Nai Castle Burnt Down Fushin no Kaku", y la torre escalonada del castillo canasto lacado. Se supone torre de castillo. Por otro lado, algunos historiadores locales apuntan la posibilidad de un torreón de vigilancia, ya que el torreón del Castillo de Funaijo fue construido en 1602, antes de la aparición del torreón. Se ha señalado que hay dibujos dibujados en forma de torre escalonada, que fueron simplificados y que la torre del castillo tipo atalaya se reconstruyó en forma de torre escalonada.

En la teoría que niega el tipo de estratos, se señala que la línea derecha de escritura vertical en "Funai-ezu" es este-oeste, y 'dos habitaciones' es 'viga este-oeste' y 'san-ken', es "tres habitaciones". Es una línea de vigas de norte a sur, y es posible que no sea un tipo de torre porque las caras sur y norte del noju superior son los lados del hastial de los dos hastiales, mientras que el norte y el norte los lados sur del noju inferior son 8 bahías en 1656 (segundo año de Meireki) escrito el día 15 del día 15 del calendario lunar, "Oshiro Shodogu Kaicho" declara “Kami-no-ju, ojos dobles, ojos triples y no-ju inferior". Al centrarse en la descripción de 'Shimonoju', hay uno que supone que el 'Shimonoju' es del estilo Oirimoya-zukuri y que es un tipo de torre de vigilancia, torre del castillo con una pequeña torre de tres pisos encima.

Torre de rehenes

Está ubicado en Kuruwa, que se llamaba territorio de rehenes, en la parte noreste de Honmaru. Fue reconstruido en 1861. El 15 de febrero de 1963, fue designado como sitio histórico en la Prefectura de Oita.

Torreta de la secta

Situado en el lado sur del castillo, ligeramente al oeste de Otemon. Desde fuera del castillo, parece una torre plana construida sobre un muro de piedra, pero desde dentro parece una torre doble. Un muro de piedra que se extiende desde la torreta hacia el norte separa Deai Kuruwa y Nishimaru, y es una importante instalación defensiva que forma parte de la entrada al castillo. Fue destruido por el Gran Terremoto de Ansei (Ansei Nankai Earthquake / Hoyo Kaikyo Earthquake) en 1854 (Kaei 7/ Ansei 1) y fue reconstruido en 1859 (Ansei 6). Fue designado como sitio histórico en la prefectura de Oita el 15 de febrero de 1963.

Castillo de Funai

Puerta principal

El nombre oficial es Tamon Yaguramon. Fue destruido en el ataque aéreo de Oita en 1945 (Showa 20) y restaurado en 1965 (Showa 40).

Puente del corredor

Un corredor de conexión que conecta a Nishimaru y Yamazatomaru. Fue restaurado en 1995 como parte del proyecto de redescubrimiento del Castillo de la Funai que se llevó a cabo para conmemorar el 30 aniversario de la fundación de la ciudad de Oita. El diseño se basa en el puente del corredor que se construyó frente a la puerta principal.

Castillo Fushimi-Momoyama

Año de construcción: 1592-1594

Mandado a construir por: Toyotomi Hideyoshi

Condición: Reconstrucción en curso, cerrada al público

El Castillo de Fushimi (伏見城, *Fushimi-jō*), también conocido como Castillo de Momoyama (桃山城, *Momoyama-jō*) o Castillo de Fushimi-Momoyama, es un castillo japonés ubicado en Fushimi Ward, Kioto.

El castillo de Fushimi fue construido entre 1592 y 1594 por Toyotomi Hideyoshi al final del período Sengoku como su residencia de retiro. El castillo de Fushimi fue destruido en 1596 y reconstruido antes de ser finalmente demolido en 1623 y su sitio más tarde utilizado para la tumba del emperador Meiji. El Castillo de Fushimi actual es una réplica construida en 1964 cerca del sitio original en Fushimi.

El período Azuchi-Momoyama de la historia japonesa toma parcialmente su nombre del castillo de Fushimi.

Historia

La construcción del Castillo Fushimi original se inició en 1592, un año después de la jubilación de Toyotomi Hideyoshi de la regencia, y se completó en 1594. Veinte provincias proporcionaron trabajadores para la construcción, que sumaron entre 20.000 y 30.000.

Aunque tenía la apariencia marcial externa de un castillo, la estructura estaba pensada como un palacio de retiro para Hideyoshi y estaba amueblada y decorada como tal. Es particularmente famoso por su Salón de Té Dorado en el que tanto las paredes como los utensilios estaban revestidos con pan de oro. El castillo estaba destinado a ser el sitio de las conversaciones de paz de Hideyoshi con los diplomáticos chinos que buscaban el fin de la Guerra de los Siete Años en Corea, pero un terremoto destruyó el castillo por completo solo dos años después de su finalización.

La puerta de Karamon se trasladó a Nishi Hongan-ji

Fue reconstruido poco después y pasó a ser controlado por Torii Mototada, un vasallo de Tokugawa Ieyasu. En 1600, el castillo cayó en un famoso y significativo asedio por parte de Ishida Mitsunari. Torii Mototada, en un célebre acto de honor y valentía, defendió el castillo durante once días, retrasando las fuerzas de Ishida y dando tiempo a su señor Tokugawa para construir su propio ejército. Esto tuvo un profundo efecto en la Batalla de Sekigahara, que se produjo poco después y que marcó la victoria final de Tokugawa Ieyasu sobre todos sus rivales.

En 1623, el castillo fue desmantelado y muchas de sus habitaciones y edificios se incorporaron a castillos y templos en todo Japón. Varios templos en Kioto, como Yōgen-in (養源院), Genkō-an (源光庵) y Hōsen-in (宝泉院), tienen un techo manchado de sangre que había sido el piso de un corredor en Castillo de Fushimi donde Torii Mototada y compañía se habían suicidado.

Castillo Fushimi-Momoyama en otoño

En 1912, se construyó la tumba del emperador Meiji en el sitio original del castillo. El castillo no fue reconstruido hasta 1964, cuando se creó una réplica muy cerca y principalmente en hormigón. La nueva estructura sirvió como museo de la vida y las campañas de Toyotomi Hideyoshi, y la atracción principal de un pequeño parque temático llamado "Castle Land", pero se cerró al público en 2003. Los terrenos del castillo, sin embargo, estaban reabiertos en 2007.

Castillo Goryōkaku

Año de construcción: 1857

Mandado a construir por: Takeda Ayasaburō

Condición: Abierto al público

El Castillo Goryōkaku (五稜郭) es un castillo japonés de traza italiana en la ciudad de Hakodate, al sur de Hokkaidō, Japón. Fue la fortaleza principal de la breve República de Ezo.

Construido en el shogunato Tokugawa entre 1857 y 1866 con forma de estrella de cinco puntas, permitía que se pudieran emplazar una gran cantidad de armas en sus muros a diferencia de las fortalezas tradicionales japonesas, además de que disminuía los “puntos ciegos” en los que un cañón no podía disparar. El diseñador de la fortaleza, Takeda Ayasaburō, un académico del Rangaku, adoptó elementos de los diseños del arquitecto francés Vauban, el cual desarrolló este tipo de cañones en respuesta al aumento en el uso de los cañones en las guerras.

Goryōkaku es famoso por ser el sitio donde se desarrolló la última batalla de la Guerra Boshin. El 9 de diciembre de 1868 las tropas de Ōtori Keisuke y Hijikata Toshizo penetraron en el castillo. Una semana después de la muerte de Hijikata el 27 de junio de 1869, Goryōkaku cayó ante la nueva Armada Imperial Japonesa y la mayor parte del castillo quedó convertida en ruinas.

Hoy en día Goryōkaku es un parque y ha sido declarado Sitio Histórico Especial y alberga el museo de la ciudad de Hakodate. Además de todo, es un sitio especial para el hanami.

Monumentos

Monumento en honor al profesor Isaburo Takeda

Está en Guo. Fue construido en 1963 (Showa 38) para conmemorar el centenario de la construcción del Castillo Goryokaku. El título es Ota Tsurudo, y lleva incrustaciones un relieve de Isaburo realizado por el escultor Suzuki y otros.

Monumento conmemorativo del cerezo 10.000

Fue construido en 1923 (Taisho 12) para conmemorar los 10.000 cerezos plantados en Goryokaku por el Hakodate Mainichi Shimbun.

Monumento al haiku de Sazanami Iwaya

Fue construido en 1915 (Taisho 4) junto al monumento conmemorativo de los 10.000 cerezos. En 1913 (Taisho 2), el escritor Sazanami Iwaya compuso un poema cuando visitó Hokkaido, "El color de las huellas y el color de esa sangre" está grabado.

Monumento en honor al profesor Isaburo Takeda

Cañones durante la Guerra Hakodate

Dos cañones usados en la Batalla de Hakodate, que no fueron desplegados en Goryokaku, se exhiben dentro del fuerte. Uno es un cañón (fabricado por la compañía británica Brackery) instalado en Tsukishima Daiba, que fue construido por las antiguas fuerzas del shogunato durante la ocupación de Hakodate, y el otro es la Bahía de Hakodate el 11 de mayo de 1877. Este es un cañón (fabricado por la empresa alemana Krupp) del nuevo buque de guerra del gobierno Choyo, que fue hundido en la batalla naval.

El Cañón Blackery en Tsukishima Daiba

Cañón Krupp de Asahi

Enrejado de glicina

Se encuentra frente al Kakunai después de cruzar el segundo puente, y la mejor época para verlo es en mayo y junio. Cuando se inauguró el parque Goryokaku, el propietario de la cafetería del parque lo plantó en un lugar diferente, y se dice que la ciudad de Hakodate lo trasladó a su ubicación actual después de 1920. Cuando se estaba restaurando la oficina del magistrado, se pensó que la puerta de entrada estaba ubicada en el mismo lugar, por lo que casi se reubicó con el propósito de restaurar la puerta, pero se mantuvo debido al movimiento de conservación de los ciudadanos.

Monumento al Barón Imo

Fuera de la puerta trasera. Fue construido en 1947 (Showa 22) como muestra de gratitud por el hecho de que salvó a los ciudadanos del hambre como alimento durante la Segunda Guerra Mundial.

El 10 de septiembre de 1907, en la "Reunión para recordar a Hachiro Iba" celebrada en el Santuario Ueno Toshogu, uno de los asistentes dijo: "La tumba de Hachiro está en Hakodate Goryokaku, junto a la tumba del Sr. Toshizo Hijikata". Said (Kyu Shogunate, Vol. 3, No. 8). Según la "Historia de Goryokaku" de Rakuten Katakami, publicada en septiembre de 1926, el manju de tierra de Ipponmatsu era un cementerio conjunto, y Hachiro Iba también fue enterrado allí.

Castillo Hachigata

Año de construcción: 1476

Mandado a construir por: Nagao Kageharu

Condición: Ruinas

El castillo de Hachigata (鉢形城, *Hachigata-jō*) fue un castillo japonés del período Sengoku, ubicado en la ciudad de Yorii, prefectura de Saitama, en la región de Kantō de Japón. Sus ruinas han sido protegidas como Sitio Histórico Nacional desde 1932.

El castillo de Hachigata estaba ubicado en una península rodeada por el río Arakawa y el río Fukasawagawa, lo que contribuía a sus defensas. Debido a su ubicación en el borde occidental de la entonces llanura de Kantō, el castillo de Hachigata fue considerado como una clave para el control de la provincia de Musashi y fue un bastión importante para el clan posterior Hōjō durante el período Sengoku.

Historia

El castillo de Hachigata fue construido aproximadamente en 1476 por Nagao Kageharu (1443-1514). El clan Nagao era una casa de cadetes del clan Yamanouchi Uesugi que ostentaba el título hereditario de *Kantō Kanrei*. Sin embargo, Nagao Kageharu tuvo una pelea con su señor supremo y luchó contra los Uesugi de forma intermitente durante un período de 20 años usando este castillo como su fortaleza. Más tarde, los Nagao fueron expulsados del área y los Uesugi designaron a sus vasallos, el clan Fujita, como castellanos. Cuando el clan Later Hōjō bajo Hōjō Soun se expandió a la provincia de Musashi, Fujita resistió hasta la derrota de Uesugi en el asedio del castillo de Kawagoe en 1546, momento en el que se vieron obligados a someterse.

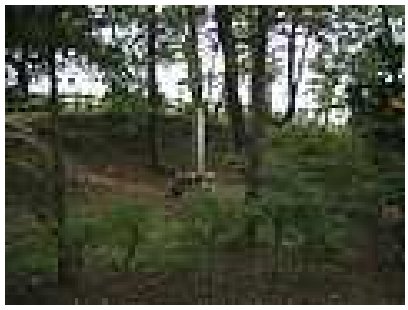
A Hōjō Ujikuni se le asignó el gobierno de las posesiones del norte de Hōjō en 1564 y mejoró las defensas del castillo debido a su proximidad al agresivo clan Takeda al oeste y al renaciente clan Uesugi al norte. Construyó un gran complejo de barricadas de anchos fosos secos y murallas de arcilla en la base de la colina, y extendió la línea defensiva exterior. A diferencia de muchos otros castillos del clan Hōjō, hizo uso de muros de piedra en áreas vitales, incluida la puerta principal, que también debían enfatizar su poder y autoridad. El castillo creció hasta extenderse casi un kilómetro de este a oeste a lo largo de la cresta y 500 metros de norte a sur.

Chichibu Kuruwa

Takeda Shingen intentó apoderarse del castillo en 1568 durante el asedio de Hachigata, pero fracasó debido a sus extensas fortificaciones. Después de la muerte de Takeda Shigen, Hōjō Ujikuni contraatacó y se apoderó de gran parte de la provincia de Kōzuke. Esto lo puso en conflicto con el clan Sanada y, por extensión, con el clan Toyotomi. Cuando Toyotomi Hideyoshi decidió destruir a los Hōjō, Ujikuni impulsó una estrategia para emboscar a los ejércitos de Toyotomi en el camino; sin embargo, fue anulado por Hōjō Ujimasa, por lo que retiró sus ejércitos a Hachigata. Durante un mes en marzo de 1590, el castillo de Hachigata mantuvo a raya a las 30.000 fuerzas fuertes de Maeda Toshiie y Uesugi Kagekatsu con apenas 3.000 defensores durante el Segundo Asedio de Hachigata. Ujikuni finalmente entregó el castillo con la condición de que se salvaran las vidas de sus hombres. Durante el período Edo, el castillo fue demolido.

Actualidad

Junto con una gran cantidad de ruinas que permanecen en gran parte intactas por el desarrollo, se ha reconstruido una pequeña parte del castillo, incluidos algunos muros, una puerta y un edificio. El sitio está a unos 20 minutos a pie de la estación Yorii de la línea Tōbu Tōjō. También se ha erigido un museo, el Museo de Historia del Castillo de Hachigata (鉢形城歴史館, *Hachigatajō Rekishikan*), dedicado a la historia del castillo.



El castillo fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Japan Castle Foundation en 2006.

Castillo Hachiōji

Año de construcción: 1590

Mandado a construir por: Hojo Ujiteru

Condición: Ruinas

El Castillo Hachiōji (八王子城, *Hachiōji-jō*) fue un castillo japonés del período Sengoku, ubicado en lo que ahora es la ciudad de Hachiōji, Tokio, en la región Kantō de Japón. Sus ruinas han sido protegidas como Sitio Histórico Nacional desde 1951, con la área bajo protección ampliada en 2005.

El castillo de Hachiōji está ubicado en la cima del monte Fukasawayama, a unos cinco kilómetros al suroeste del centro del centro moderno de Hachioji. El castillo estaba situado para controlar tanto la ruta principal (a través del paso de Kobotoke) como la ruta secundaria (paso de Ange) de la carretera principal que conecta la provincia de Kai (prefectura moderna de Yamanashi) y la provincia de Musashi (prefectura moderna de Saitama y la metrópolis de Tokio).

Puente reconstruido

El castillo fue construido en una ladera y en la cima de una montaña. Alrededor de la montaña, la línea de defensa exterior consistía en murallas de arcilla y fosos secos construidos para aprovechar los contornos naturales de la pendiente. En la ladera había un gran recinto que albergaba la residencia del castellano, rodeado de recintos más pequeños. El muro frontal y la ruta a la puerta principal se recubrieron con piedras como muestra de autoridad, y se construyó un puente levadizo sobre un foso seco frente a la puerta principal. En la cima de la colina estaba el patio interior; sin embargo, era pequeño y no tenía defensas significativas. En una colina vecina, a 20 minutos a pie del patio interior, había una fortificación secundaria con muro de piedra. Esto estaba destinado a proteger el caso principal del ataque desde la parte trasera.

La estructura del castillo está desequilibrada, con las estructuras de las laderas construidas con piedra y con buenas defensas, pero otras áreas son severamente deficientes, lo que refleja su naturaleza incompleta.

Historia

El castillo de Hachiōji fue construido en la década de 1570 por Hōjō Ujiteru, el hermano menor de Hōjō Ujimasa, y efectivamente el líder militar del difunto clan Hōjō. Ujiteru originalmente residía en el castillo de Takiyama en el río Tama aproximadamente a 15 kilómetros al norte; sin embargo, ese castillo estaba construido sobre una pendiente suelta y tenía malas defensas. Durante una incursión del clan Takeda en 1569, el ejército invasor de Takeda pudo penetrar las defensas exteriores del castillo y fue solo después de una lucha desesperada ante las puertas interiores que los Hōjō pudieron hacer retroceder a los Takeda. Esto impresionó fuertemente a Hōjō Ujiteru con la necesidad de tener un castillo más fuerte.

Cascada Goshuden

Mientras el Castillo Hachiōji aún se estaba construyendo, el clan Takeda fue destruido en 1582 por una alianza entre Oda Nobunaga y Tokugawa Ieyasu, quienes también eran hostiles a los Hōjō. Ujiteru avanzó con la construcción y pudo reubicar su asiento en el castillo de Hachiōji en 1587. En 1590, Toyotomi Hideyoshi marchó con un gran ejército contra los Hōjō, que se habían negado a jurarle lealtad. Hōjō Ujiteru dejó solo 1.300 hombres en el castillo de Hachiōji cuando marchó en un intento fallido de levantar el asedio de Odawara. Hideyoshi envió una fuerza separada compuesta por 30.000 soldados liderados por Maeda Toshiie y Uesugi Kagekatsu a través del paso Usui. Este ejército capturó las fortalezas de Hōjō una por una: el castillo de Matsuida, el castillo de Minowa, el castillo de Maebashi, el castillo de Matsuyama y el castillo de Hachigata antes de llegar finalmente al castillo de Hachioji en junio de 1590. En la madrugada del 23 de junio, el ejército de Toyotomi de 15.000 hombres atacó, y el castillo de Hachiōji fue capturado antes del final del día. Más tarde, Tokugawa Ieyasu ordenó que se destruyera el castillo. Durante años, el sitio permaneció abandonado porque se creía que estaba embrujado.

Hikihashi visto desde las ruinas de Goshuden

Actualidad

El castillo ahora está en ruinas, aunque en el año 1990 se reconstruyeron algunos muros de piedra, un puente sobre un foso y la entrada al palacio del señor. El sitio está ubicado a 15 minutos a pie de la parada de autobús "Reienmae/Hachiojijoseki" en el autobús Nishi Tokyo desde la estación Takao.

Alrededor de 1945, el área alrededor del sitio del castillo, excepto cerca de la cumbre, era una montaña calva debido a la tala de árboles durante la guerra. Después de la Segunda Guerra Mundial, se plantaron cipreses hinoki. En 1951, el sitio del Castillo Hachiōji fue proclamado Sitio Histórico Nacional y comenzaron las excavaciones arqueológicas y los trabajos de mantenimiento. En 2004, se construyó la autopista Ken-Ō con un túnel que pasa directamente por debajo del extremo occidental de la montaña en la que se encuentra el castillo.

El castillo de Hachiōji fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Japan Castle Foundation en 2006.

Castillo Hikone

Año de construcción: 1603

Mandado a construir por: Li Naokatsu

Condición: Tesoro Nacional

El castillo de Hikone (彦根城, *Hikone-jō*) es un castillo japonés del período Edo ubicado en la ciudad de Hikone, prefectura de Shiga, Japón. Se considera el edificio histórico más importante de Shiga. El sitio ha sido protegido como Sitio Histórico Nacional desde 1951. Hikone es uno de los doce castillos de Japón con su *tenshu* original, y uno de los cinco castillos catalogados como Tesoro Nacional.

Resumen

El castillo de Hikone está ubicado a un kilómetro del lago Biwa debido a la recuperación de tierras, pero originalmente el castillo estaba directamente en la orilla del lago, y los lados norte y este estaban rodeados de agua. El área de Hikone se encuentra en el este de la provincia de Ōmi, y el sitio era un cuello de botella natural en la ruta de la carretera Tōsandō (más tarde Nakasendō) que conectaba Heian-kyō con las provincias del este. Estratégicamente, era un punto vital para proteger la capital de los ataques del este. En el período Sengoku, esta zona estaba controlada por el clan Azai, que tenían su sede en el norte de Ōmi, y que construyeron un castillo llamado Sawayama Castle aproximadamente a dos kilómetros de este sitio. Los Azai fueron derrotados por Oda Nobunaga, quien asignó el castillo de Sawayama a su general Niwa Nagahide. Bajo Toyotomi Hideyoshi, este asesor más cercano, Ishida Mitsunari, fue el encargado del castillo. Después de que Ishida Mitsunari fuera derrotado en la Batalla de Sekigahara en 1601, Tokugawa Ieyasu nombró a su general Ii Naomasa como *daimyō* de un nuevo dominio centrado en el Castillo de Sawayama.

Ii Naomasa fue uno de los generales más capaces y confiables de Ieyasu, conocido no solo por su destreza militar, sino también por su diplomacia y estrategias. Al principio, usó el castillo de Sawayama, pero no estaba contento con su situación. El castillo se consideró obsoleto y tenía defensas débiles, ya que estaba dividido entre la cima de una colina y las laderas. Además, anteriormente fue el bastión del líder enemigo y tenía fuertes asociaciones con el régimen anterior. Por lo tanto, Ii Naomasa decide trasladar su asiento a una nueva ubicación a orillas del lago Biwa, construyendo un nuevo castillo con el último diseño contemporáneo. El sitio fue ocupado anteriormente por un templo budista llamado Hogon-ji que había sido construido en 1080 y que era un lugar de peregrinación popular para la adoración de Kannon.

El castillo de Hikone consta de dos fosos de agua concéntricos que rodean una colina de 100 metros llamada "Monte Kinki". La colina en sí está dividida aproximadamente en tres secciones, con el recinto "Kane-no-maru" en el sureste, el recinto "Nishi-no-maru" en el noroeste y el "Honmaru", o patio interior en el medio. Fosos secos protegen estos recintos interiores y son atravesados por puentes. Las caras de los fosos estaban protegidas por piedras. Originalmente, la puerta principal era la puerta "Otemon" que miraba hacia el oeste, pero más tarde la puerta "Sawaguchi" que miraba hacia el sureste y que conectaba con Nakasendō se convirtió en la puerta principal.

Tenshu del castillo Hikone

Para ahorrar tiempo y dinero, el clan Ii recogió muchas piedras y edificios demoliendo todas las demás fortificaciones de su territorio y llevando los materiales a Hikone. *El tenshu* de tres pisos ubicado en el centro del castillo fue traído del Castillo Ōtsu. Construido originalmente en 1575, el exterior tiene un estilo antiguo de decoración en cada techo, y la estructura general parece corta y robusta, ya que fue modificada de lo que originalmente era una torre de cinco pisos. El "Tenbin yagura" fue traído del castillo de Nagahama, *es una puerta con dos torres de vigilancia yagura* de dos pisos a cada lado, que protegen los fosos secos frente a la puerta. El "Nishinomaru Sanju Yagura" fue traído del Castillo Odani.

Historia

Sin embargo, debido a las heridas que había sufrido en la batalla, murió en 1602 cuando recién comenzaba la construcción. El castillo finalmente se completó bajo su hijo Ii Naokatsu en 1622 después de 20 años de construcción. El castillo fue utilizado como centro administrativo del Dominio Hikone. A menudo considerado como el más destacado de los *fudai daimyō*, el clan Ii sirvió en muchas posiciones importantes dentro del shogunato Tokugawa. Durante el período Bakumatsu, el *tairō* Ii Naosuke fue el gobernante virtual del país durante una época de shoguns muy débiles e ineficaces. Sin embargo, su consentimiento para poner fin a la política de aislamiento nacional de Japón bajo la presión de las potencias occidentales condujo a su asesinato por parte de las fuerzas pro-*Sonnō Jōi* en 1860. El último *daimyō* de Hikone, Ii Naonori, estaba cada vez más insatisfecho con el trato hostil que todavía le otorgaba a Hikone Domain la administración del shogunal, que estaba dominada por la facción Hitotsubashi, que había sido hostil a Ii Naosuke. También se dio cuenta de que el sistema y el equipo militar del shogunato ahora estaban obsoletos en comparación con la Alianza Satchō. Aunque Hikone Domain había sido uno de los más fuertes partidarios del shogunato Tokugawa, fue uno de los primeros en apoyar la causa imperial en la Guerra Boshin. Durante la Batalla de Toba-Fushimi, aunque las fuerzas de Hikone estaban estacionadas en el Castillo de Osaka, no se unieron al ejército del shogunal, sino que simplemente marcharon a casa. Más tarde, el dominio participó en combates contra el dominio pro-shogunato Ōgaki y en otros lugares. El nuevo gobierno de Meiji lo confirmó como gobernador imperial de Hikone. Cuando el nuevo gobierno ordenó el desmantelamiento de todas las fortificaciones de la era feudal en todo el país, el castillo de Hikone se salvó gracias a una solicitud directa del propio emperador, que estaba de gira por la zona. Esto conserva intacto el castillo de Hikone. Hoy sigue siendo uno de los castillos de construcción original más antiguos de Japón.

En 1934, en los terrenos del castillo se plantaron más de 1000 cerezos Yoshino. El castillo y sus terrenos fueron donados por el clan Ii a la ciudad de Hikone en 1944. Durante la Segunda Guerra Mundial, la ciudad de Hikone estaba programada para ser destruida por un ataque aéreo en la noche del 15 de agosto de 1945, pero al final de la La guerra se produjo al mediodía de ese mismo día y el bombardeo no se llevó a cabo.

Fundación del torreón principal

Sawaguchi Tamon Yagura

Puente Tenbin Yagura y Rokabashi

Omotemon-gate y Palace en 18

El torreón principal del castillo de Hikone fue designado Tesoro Nacional por el Ministerio de Educación, Ciencia, Deportes y Cultura en 1952.

A varias otras estructuras se les ha otorgado el estatus de Propiedad Cultural Importante:

- *Umaya* (馬屋, Estable)
- *Tenbin Yagura* (天秤櫓, torreta de balanza)
- *Taikomon Yagura* (天秤櫓, torreta de puerta de tambor)

- *Ninomaru Sawachiguchi Tamon Yagura* (二の丸佐和口多聞櫓, Segunda Torreta Bailey Sawachiguchi Tamon)
- *Nishinomaru Sanju Yagura* (西の丸三重櫓及び続櫓, Torreta de tres pisos de West Bailey)

Se llevaron a cabo reparaciones importantes en el *tenshu* de 1957 a 1960, y en varios *yagura* de 1960 a 1968. En 1987, el palacio *daimyō* fue restaurado como el "Museo del Castillo de Hikone". Se llevaron a cabo más reparaciones en el castillo de 1993 a 1996. El 6 de abril de 2006, el Castillo de Hikone fue seleccionado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Fundación del Castillo de Japón en 2006.

El castillo está a unos 15 minutos a pie desde la estación de Hikone en la línea JR West Biwako.

Castillo Himeji

Año de construcción: 1346

Mandado a construir por: Akamatsu Norimura

Condición: Restaurado

El Castillo Himeji (姫路城 *Himeji-jō*) es un castillo japonés localizado en la ciudad costera de Himeji en la prefectura de Hyōgo (antiguo distrito de Shikito en la provincia de Harima), a unos 47 km al oeste de Kōbe. Es una de las estructuras más antiguas del Japón medieval que aún sobrevive en buenas condiciones; fue designado como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1993, también es un sitio histórico especial de Japón y un Tesoro Nacional. Junto con el Castillo Matsumoto y el Castillo Kumamoto, es uno de los "Tres Famosos Castillos" de Japón, y es el más visitado del país. Se le conoce a veces con el nombre de *Hakuro-jō* o *Shirasagi-jō* ("Castillo de la garza blanca") debido al color blanco brillante de su exterior.

El castillo aparece frecuentemente en la televisión japonesa, como escenario de películas y series de ficción, debido a que el Castillo Edo en Tokio actualmente no posee una torre principal similar a la que tiene el Castillo Himeji. Es un punto de referencia muy usado dentro de la ciudad de Himeji, ya que al estar emplazado el castillo sobre una colina, puede ser vista desde gran parte de la ciudad.

Vista desde la torre principal del castillo

Contexto

El Castillo Himeji se ubica en la zona norte de la ciudad de Himeji, construido sobre los montes Himeyama y Sagiyama, y es una de las pocas zonas que existen en Japón cuyo ambiente está fuertemente asociado con el período feudal.

La historia del castillo se remonta a la Edad Media, cuando el clan Akamatsu edificó un castillo en el monte Himeyama (aunque existen diferentes opiniones). A finales del período Sengoku se convirtió en un castillo del *daimyō* Toyotomi Hideyoshi y luego durante el período Edo fue la sede del gobierno feudal del dominio de Himeji, en un principio por el clan Ikeda, después por los *fudai daimyō* de los clanes Honda y Sakai. En la era Meiji fue convertido en un cuartel del Ejército Imperial Japonés, siendo ocupado por el 10.º Regimiento de Infantería. Durante ese período se consideró demoler el castillo pero se presionó a que se mantuviera este y otros con el financiamiento

del gobierno. Durante la Guerra del Pacífico bombas incendiarias cayeron sobre el piso superior de la torre principal (*tenshukaku*), pero estas no explotaron, resultando en un milagro que mantuvo al castillo intacto durante el incidente.

Plano del castillo fechado en 1761, con detalles de los caminos, secciones y su torre central

Actualmente al castillo está formado por su torre principal (天守 *tenshu*), que se compone de la torre mayor (大天守 *daitenshu*), la torre menor (小天守 *shōtenshu*) y sus ocho *watariyagura* (渡櫓), que en conjunto son un Tesoro Nacional de Japón (国宝 *kokuhō*). Adicionalmente hay unas 74 estructuras (*yagura* (櫓), 27 *watariyagura*, 15 puertas (門 *mon*) y 32 murallas (塀 *hei*)) que han sido designadas como Propiedades Culturales Importantes de Japón (重要文化財 *jūyō bunkazai*). También en 1993 la Unesco designó el conjunto como Patrimonio de la Humanidad. Dado que la torre principal del castillo se construyó anterior al período Edo y aún existe, forma parte del grupo de doce torres de castillos *genson tenshu* (現存天守), junto con las torres de los castillos Bitchū Matsuyama, Hikone, Hirosaki, Inuyama, Kōchi, Marugame, Maruoka, Matsue, Matsumoto, Matsuyama y Uwajima. Adicionalmente, la torre principal es considerada como uno de los cuatro castillos-tesoros nacionales (国宝四城 *kokuhō shijō*), haciendo referencia a su condición de Tesoro Nacional y que comparte con los castillos Matsumoto, Hikone e Inuyama.

El lugar se ha convertido en un escenario de series *jidaigeki* (drama histórico) y películas situados en los períodos Sengoku y Edo debido a su ambiente, y ha servido como imagen de referencia a dichas épocas.

Vista de la torre principal desde el *Honmaru*. Se observa que son la agrupación de varias torres

Historia

Las fortificaciones del Castillo Himeji se remontan a la era Nanbokuchō, específicamente en 1346, cuando Akamatsu Sadanori ordenó su construcción; esta historia es aceptada generalmente por la ciudad de Himeji y por el libro *Himeji-jōshi* (姫路城史 "Historia del Castillo Himeji"). Durante el mandato del clan Akamatsu dicha fortificación era muy pequeña para ser considerada como "castillo", sin embargo, en el siglo XVI Kuroda Shigetaka hizo una fortificación a modo de castillo con el fin de proteger la llanura de Harima, aunque esta opinión es debatida.

Himeji estaba en un punto estratégico del curso superior del camino San'yōdō, por lo que el clan Kuroda y Toyotomi Hideyoshi se convirtieron en señores feudales de la zona. En el período Edo, durante el régimen de Ikeda Terumasa, se construyó la torre principal. Tanto Terumasa como sus descendientes fueron considerados como *shinpan daimyō*,

o *daimyō* emparentados con el shogunato Tokugawa y obtuvieron una posición hereditaria como *fudai daimyō*, o *daimyō* de alta categoría, gobernando el castillo y zonas aledañas. Posteriormente, el mandato del castillo fue pasado a los *tozama daimyō*, "rivales" del shogunato Tokugawa, manteniéndose hasta el final del período.

Forma y estructura

El castillo es un ejemplo ideal del prototipo de un castillo japonés, ya que posee muchas de las características defensivas y arquitectónicas asociadas con los castillos japoneses. Las altas fundaciones de piedra, paredes encubiertas de cal y la organización de los edificios dentro del complejo, son los elementos estándares de cualquier castillo japonés, y en el lugar también existen otras características del típico diseño, incluyendo emplazamientos de armas, hoyos para expulsar rocas, entre otros. La torre principal data de 1601.

Uno de los elementos defensivos más importantes del Castillo Himeji es el confuso laberinto con diversos caminos que conducían a la torre principal. A diferencia de los castillos europeos, el Castillo Himeji posee un complejo de puertas, muros y murallas muy organizados en su interior, y que tenían por objetivo confundir a las fuerzas invasoras y atacarlas de una manera más rápida y eficiente, debido a los intrincados caminos hacia la torre principal; aunque históricamente el castillo nunca fue atacado de esta manera y por ende el sistema nunca fue puesto a prueba.

Pintura antigua que muestra el sistema de laberintos del castillo, destacándose la torre central sobre el monte Himeyama

Torre principal

La torre principal (天守 *tenshu*) del castillo es una de las estructuras más grandes y emblemáticas del castillo, y considerada como una de las doce torres *genson tenshu* (現存天守) o torres que aún existen y son anteriores a la era Edo. Fue construida originalmente en la primavera de 1580 por Toyotomi Hideyoshi, al levantarse en la cima del monte Himeyama una gran torre con tres divisiones, pero durante el mandato de Ikeda Terumasa la torre principal fue desmantelada y se usaron los materiales para construir una de las torres menores.

La nueva torre principal fue construida por Terumasa y consiste en una gran torre principal (大天守 *Daitenshu*) con 5 secciones de 6 pisos y una base, y un grupo de tres torres principales menores: *Higashi-kotenshu* (東小天守), *Nishi-kotenshu* (西小天守) e *Inui-kotenshu* (乾小天守). Las torres están conectadas por varios *watariyagura* (渡櫓) de dos secciones, por lo que la organización de las torres siguen el estilo *renritsushiki* (連立式).

Hishi no mon

Tesoro nacional

El 9 de junio de 1951 se declararon ocho estructuras del castillo como Tesoros Nacionales según la Ley para la Protección de Propiedades Culturales (文化財保護法 *bunkazai-hogohō*) establecida en 1950:

- *Daitenshu* (大天守) — Gran torre principal.
- *Higashi-kotenshu* (東小天守) — Pequeña torre principal del este.
- *Nishi-kotenshu* (西小天守) — Pequeña torre principal del oeste.
- *Inui-kotenshu* (乾小天守) — Pequeña torre principal del noroeste.
- Cuatro *watariyagura* (渡櫓): *I no watariyagura*, *Ro no watariyagura*, *Ha no watariyagura* y *Ni no watariyagura*. Como estructura anexa se ha designado una cocina.

Estas ocho estructuras habían sido nombradas el 19 de enero de 1931 como Tesoros Nacionales a través de la Ley de Preservación de Tesoros Nacionales (国宝保存法 *kokuhō-hozonhō*) de 1929 (renombrados como "Tesoros Nacionales Antiguos" (旧国宝) y sustituidos como Propiedades Culturales Importantes por la Ley para la Protección de Propiedades Culturales). El 14 de diciembre de 1931 fueron nombrados 74 estructuras entre *watariyagura*, *mon* y murallas como Tesoros Nacionales. En 1950 entró en vigencia la nueva ley y sufrió una reorganización con el renombramiento de todas las estructuras consideradas como Tesoros Nacionales a "Tesoros Nacionales Antiguos", pero en 1951 se deciden nombrar las ocho estructuras mencionadas arriba como "Nuevos Tesoros Nacionales".

Castillo Hirosaki

Año de construcción: 1611

Mandado a construir por: Clan Tsugaru

Condición: Abierto al público

El castillo de Hirosaki (弘前城, *Hirosaki-jō*) es un castillo japonés de estilo *hirayama* construido en 1611. Fue la sede del clan Tsugaru, un clan de 47.000 *koku tozama,* daimyō que gobernó el dominio de Hirosaki, provincia de Mutsu, en lo que ahora es central. Hirosaki, Prefectura de Aomori, Japón. También se lo conocía como Castillo de Takaoka (鷹岡城 o 高岡城, *Takaoka-jō*).

El castillo de Hirosaki mide 612 metros de este a oeste y 947 metros de norte a sur. Sus terrenos están divididos en seis patios concéntricos, que antiguamente estaban amurallados y separados por fosos. Es inusual porque su período Edo *tenshu* y la mayor parte de su contorno permanece intacto. El destacado historiador y autor Shiba Ryōtarō lo elogió como uno de los "Siete castillos famosos de Japón" en su serie de ensayos de viaje *Kaidō wo Yuku*.

Historia

Durante el período Sengoku tardío, Toyotomi Hideyoshi otorgó ingresos de 45.000 *koku* al ex criado de Nambu, Ōura Tamenobu, por su papel en la Batalla de Odawara en 1590. Tomó el apellido de Tsugaru en ese momento. En la Batalla de Sekigahara, se puso del lado de Tokugawa Ieyasu y posteriormente fue confirmado como señor del Dominio de Hirosaki con ingresos aumentados a 47.000 *koku*.

En 1603, comenzó a trabajar en un castillo en Hirosaki; sin embargo, el trabajo se suspendió con su muerte en Kioto en 1604. El trabajo fue reanudado por su sucesor, Tsugaru Nobuhira en 1609, quien despojó al castillo de Horikoshi y al castillo de Ōura de edificios y materiales para acelerar su finalización.

El castillo actual se completó en 1611. Sin embargo, en 1627, el tenshu de 5 pisos fue alcanzado por un rayo y destruido por el fuego. No se reconstruyó hasta 1810 cuando se erigió la estructura actual de 3 pisos, pero en la esquina sureste, en lugar de la ubicación suroeste original. Fue construido por el noveno daimyō, Tsugaru Yasuchika.

Con la Restauración Meiji y la posterior abolición del sistema han, el clan Tsugaru entregó el castillo al nuevo gobierno Meiji. En 1871, el castillo fue guarnecido por un destacamento del Ejército Imperial Japonés, y en 1873 se derribaron las estructuras del palacio, la escuela de artes marciales y la mayoría de los muros del castillo. En 1894, las propiedades del castillo fueron donadas por el clan Tsugaru al gobierno para su uso como parque, que se abrió al público en general al año siguiente. En 1898, la 8ª División de la IJA estableció una armería en el antiguo Third Bailey. En 1906, dos de los yagura restantes quemados. En 1909, se erigió una estatua de bronce de cuatro

metros de altura de Tsugaru Tamenobu en el sitio del *tenshu*. En 1937, ocho estructuras del castillo recibieron protección del gobierno como "tesoros nacionales". Sin embargo, en 1944, durante el apogeo de la Segunda Guerra Mundial, todo el bronce del castillo, incluidas las tejas y las decoraciones, fue despojado para su uso en el esfuerzo bélico.

El castillo de Hirosaki tal como aparece en un cartel de viaje de la década de 1930

En 1950, bajo el nuevo sistema de protección de propiedades culturales, todas las estructuras sobrevivientes en el castillo (con la excepción de la Puerta Este del Tercer Bailey) fueron nombradas Propiedades Culturales Importantes Nacionales (ICP). En 1952, los terrenos recibieron mayor protección con su nominación como Sitio Histórico Nacional. En 1953, después de la reconstrucción, la Puerta Este de Third Bailey también obtuvo el estatus de ICP, dando un total de nueve estructuras dentro del castillo con tal protección.

Puerta Sannomaru Higashi

Extensas excavaciones arqueológicas realizadas entre 1999 y 2000 revelaron los cimientos de las antiguas estructuras del palacio y un santuario sintoísta. En 2006, el Castillo de Hirosaki fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Fundación del Castillo de Japón.

Para reparar los muros de piedra del castillo directamente debajo del *tenshu*, todo el *tenshu* se eliminó en otoño de 2015 y se devolverá a su posición original en 2025.

Estructura y jardines

El *tenshu* actual del castillo se completó en 1811. Es un edificio de tres pisos con tres techos y una altura de 14,4 metros. *El diseño es más pequeño que las variedades de tenshu* del período Edo temprano, y se construyó en una esquina del patio interior en el sitio de un *yagura*, en lugar de la base de piedra del *tenshu* original. El pequeño tamaño se debió en parte a las restricciones financieras del dominio hacia el final del período Edo, pero su ubicación y diseño también tenían la intención de aliviar las preocupaciones que podría plantear el shogunato Tokugawa si se construyera una estructura más grande. En la actualidad, es una estructura permanente separada; sin embargo, antes de 1896 tenía una puerta de entrada adjunta.

El *tenshu* está rodeado por tres *yagura* supervivientes del período Edo (Ninomaru Tatsumi Yagura, Ninomaru Hitsujisaru Yagura, Ninomaru Ushitora Yagura), en su segundo patio y cinco puertas supervivientes (Sannomaru Ōtemon Gate, Sannomaru East Gate, Ninomaru South Gate, Ninomaru East Gate, Kitanokuruwa North Gate) en las

paredes de su segundo y tercer patio. Todas estas estructuras, incluido el propio *tenshu*, son Bienes Culturales Nacionales Importantes.

Puerta Sannomaru Ōtemon

El parque Hirosaki que rodea los terrenos del castillo es uno de los lugares de flor de cerezo más famosos de Japón. Más de un millón de personas disfrutan de los 2600 árboles del parque (que se plantaron originalmente en los terrenos en 1903) durante el *sakura matsuri* (festival de los cerezos en flor) cuando los cerezos están en flor, generalmente durante las vacaciones de la Semana Dorada japonesa a finales de abril y Principios de Mayo.

Festival

La ciudad de Hirosaki celebra un festival anual de invierno de cuatro días de *linternas de nieve del castillo de Hirosaki*. El festival atrajo a 310.000 visitantes en 1999 e incluyó 165 faroles de nieve de pie y 300 mini cuevas de nieve. Cuevas nevadas kamakura similares se encuentran en muchas partes del norte de Japón.

Torre del torreón del castillo de Hirosaki

Castillo de Kanayama

Año de construcción: 1469

Mandado a construir por: Clan Imawatsu

Condición: Restos

El castillo de Kanayama (金山城, *Kanayama-jō*) fue un castillo de estilo *yamashiro del* período Sengoku ubicado en la cima del monte Kanayama en lo que ahora es la ciudad de Ōta, prefectura de Gunma, Japón. El sitio ha sido protegido como Sitio Histórico Nacional desde 1990. El castillo también era conocido como *Castillo Ōta Kanayama* o como *Castillo Nitta Kanayama*.

Historia

El castillo de Kanayama fue construido en 1469 por el clan Iwamatsu, señores de la guerra local de la zona. En 1528, uno de sus sirvientes, Yokose Narishige (su familia más tarde cambió su nombre a Yura), se apoderó del castillo y derrocó a su señor supremo. El clan Yura expandió su influencia rápidamente en la provincia de Kōzuke y se apoderó

del castillo de Kiryū, el castillo de Ashikaga y el castillo de Tatebayashi, y reconstruyó el castillo de Kanayama a gran escala. Sin embargo, el clan Yura estaba rodeado por vecinos mucho más poderosos, especialmente el clan Uesugi al norte y el clan Hōjō al sur. Inicialmente, Yura prometió lealtad a Uesugi Kenshin, pero en 1566 cambió su lealtad a los Hōjō. Kenshin, indignado, ordenó al clan Satake que atacara Kanayama en 1574 y participó él mismo en el asedio, pero el castillo de Kanayama resistió el ataque. El castillo fue atacado nuevamente sin éxito por Takeda Katsuyori en 1580 y Satake Yoshishige en 1583.

En 1584, cuando Yura Kunishige y su hermano Nagao Akinaga, los líderes del clan Yura, visitaron el castillo de Odawara para presentar sus respetos al clan Hōjō, fueron capturados en un acto de traición cuando los ejércitos Hōjō lanzaron un ataque sorpresa contra Kanayama. El castillo fue defendido por su madre, Akai Teruko, quien a la edad de 71 años, comandó las defensas en la batalla del castillo de Kanayama. Dirigió a sus 3.000 soldados restantes y resistió durante 15 meses, y finalmente se rindió bajo la condición de que los hijos capturados regresaran. El castillo de Kanayama permaneció en manos de los Hōjō solo un par de años antes de que fuera capturado por Maeda Toshiieen 1590 como parte de la batalla más grande de Odawara en la que Toyotomi Hideyoshi destruyó el clan Hōjō. Posteriormente, nunca se volvió a utilizar y cayó en ruinas. Las ruinas del castillo (que han sido parcialmente restauradas) son actualmente mantenidas por la ciudad de Ōta, y hay un museo local en el lugar.

El castillo fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Japan Castle Foundation en 2006.

Diseño

Como era típico de los castillos japoneses durante este período, el castillo se extendía por la cima de la colina con varios recintos fortificados por murallas de arcilla y fosos secos, con el patio interior ubicado en la ubicación más alta. Un pequeño valle debajo del patio interior estaba fortificado con muros de piedra y se usaba como puerta principal y era el sitio de la residencia principal de los señores Yura. Un estanque redondo que aún queda en este lugar es un remanente sobreviviente de un jardín japonés, que una vez ocupó este sitio. Los recintos secundarios están conectados por puertas con muros de piedra y el uso extensivo de muros de piedra era inusual para el lugar y la época en que se construyó el castillo. El tamaño del área principal era de aproximadamente un kilómetro de largo, y el área total con fortificaciones secundarias cubría unos tres kilómetros cuadrados.

Muro de piedra restante detrás de Honmaru

Ote Toraguchi

Durante mucho tiempo se creyó que el *tenshu* (torre) del castillo de Kanayama fue trasladado al castillo de Inuyama por Ishikawa Mitsuyoshi en 1559. Esta teoría fue refutada por los exámenes arqueológicos realizados durante los trabajos de restauración realizados entre 1961 y 1965, que implicaron el desmantelamiento del castillo de Inuyama.

Castillo de Kanazawa

Año de construcción: 1580

Construido por: Sakura Morimasa

Condición: Parcialmente reconstruido

El Castillo de Kanazawa (金沢城, *Kanazawa-jō*) es un gran castillo japonés parcialmente restaurado en Kanazawa, Prefectura de Ishikawa, Japón. Se encuentra junto al célebre jardín Kenroku-en, que una vez formó el jardín exterior privado del castillo. Fue la sede del Dominio Kaga, gobernado por el clan Maeda durante 14 generaciones desde el período Sengoku hasta la llegada de la Restauración Meiji en 1871.

Historia

Durante el período Muromachi tardío, los *Ikkō-ikki*, seguidores de las enseñanzas del sacerdote Rennyo, de la secta Jōdo Shinshū, desplazaron a los gobernadores oficiales de la provincia de Kaga, el clan Togashi, y establecieron una especie de república teocrática conocida más tarde como "Los Campesinos". Su bastión principal era Kanazawa Gobō, un complejo de templos fortificados en la punta de la cordillera Kodatsuno. Respaldada por altas colinas y flanqueada por dos lados por ríos, era una fortaleza natural, alrededor de la cual se desarrolló una ciudad fortificada. Este fue el comienzo de lo que se convertiría en la ciudad de Kanazawa. En 1580, Oda Nobunaga envió a su general Sakuma Morimasa conquistar la provincia de Kaga. Posteriormente fue galardonado con la provincia como su feudo y comenzó a trabajar en los fosos y el diseño de la ciudad del castillo circundante; sin embargo, se puso del lado de Shibata Katsuie después del asesinato de Nobunaga y fue derrotado por las fuerzas de Toyotomi Hideyoshi, lideradas por Maeda Toshiie en la Batalla de Shizugatake de 1583.

Castillo de Kanazawa que muestra la torre de vigilancia Hashizume-mon Tsuzuki Yagura, la puerta Hashizume-ichi-no-mon y el foso

Maeda Toshiie hizo de Kanazawa la base de sus posesiones, que se expandieron para cubrir toda la provincia de Kaga, la provincia de Noto y la provincia de Etchū como Dominio de Kaga bajo el shogunato Tokugawa. Ordenó la reconstrucción completa del castillo en 1592 después de las lecciones aprendidas durante las invasiones japonesas de Corea, e invitó a Takayama Ukon, el *daimyō de Kirishitan* conocido por su experiencia en el diseño de castillos, para ayudar con la construcción.

El nuevo castillo originalmente tenía un tenshu de seis pisos, que se incendió en 1602 y nunca fue reconstruido. En cambio, el patio interior se utilizó para el palacio *Hon-maru*, o residencia del clan Maeda, con una torre *yagura de tres pisos.*

El castillo se incendió en 1631 y fue modificado extensamente en ese momento. Se amplió el Segundo Bailey de Ni-no-maru, se construyó el Canal Tatsumi a través de los terrenos del castillo y se trasladaron las residencias de varios sirvientes de alto rango fuera de los fosos del castillo. El castillo se incendió nuevamente en el Gran Incendio de Kanazawa en 1759.

Después de la restauración Meiji, el sitio del castillo fue entregado al Ejército Imperial Japonés en 1871 y sirvió como cuartel general de la 9ª División del Ejército Imperial Japonés. La mayoría de las estructuras sobrevivientes en el recinto de Ni-no-maru fueron destruidas en un incendio de 1881.

De 1949 a 1989, una parte del sitio del castillo se entregó a la Universidad de Kanazawa.

El castillo fue designado Sitio Histórico Nacional en 2008.

La mayoría de los edificios actuales son reconstrucciones basadas en el aspecto del castillo en la década de 1850. Las estructuras sobrevivientes incluyen la Puerta Ishikawa (construida en 1788), el Sanjukken Nagaya y el Almacén Tsurumaru, todos los cuales están diseñados como Propiedades Culturales Importantes. La torreta Hishi Yagura, el almacén Gojikken Nagaya y la torreta Hashizume-mon Tsuzuki Yagura se restauraron en 2001 utilizando métodos de construcción tradicionales. También se han reconstruido varias puertas del castillo, la entrada principal al castillo Puerta Kahoku-mon en 2010, la Puerta Hashizume-mon en 2015 y la Puerta Nezumitamon y el Puente Nezumitamon en 2020.

Interior (Gojukken Nagaya), reconstruido en 2001

Arquitectura

Aunque el clan Maeda era el *daimyō* más poderoso de Japón después del clan gobernante Tokugawa en términos de *kokudaka*, su posición no era inexpugnable. El castillo de Kanazawa está ubicado en el centro de una ciudad del castillo, que en sí misma constaba de numerosas características que se sumaban a la situación defensiva general. El castillo está construido en el terreno más alto entre los ríos Sai y Asano. Un sistema de fosos y canales rodean el castillo para una mayor protección. Maeda Toshinaga, el segundo daimyō del Dominio Kaga, construyó un sistema de fosos interiores que suman más de 3000 metros (9800 pies) de largo, y se agregó otro sistema de fosos exteriores entre 1600 y 1614. Para suministrar agua potable, se construyó una serie de canales de 1583 a 1630, conectado al sistema de fosos. En total, el sistema tenía casi 15 kilómetros (9,3 millas) de largo.

Para mayor protección, los terrenos del castillo se dividieron en nueve recintos divididos con murallas de tierra, muros de piedra y puertas fortificadas, que rodeaban el patio principal donde el clan Maeda tenía su residencia. Los edificios relacionados con el gobierno del Dominio Kaga se encontraban principalmente en el Segundo Bailey (Ni-no-maru). En muchas ciudades japonesas con castillos, los templos budistas se colocaron deliberadamente en lugares seleccionados para reforzar los puntos débiles en las defensas del castillo. Kanazawa no fue una excepción: los templos se agruparon estratégicamente en áreas a cierta distancia del castillo, muy probablemente como refugios de retiro.

Las distintivas tejas blanquecinas del techo del castillo están hechas de plomo. La razón de esto no es solo que son ignífugas, sino que la leyenda dice que también en tiempos de asedio, las tejas podrían derretirse y convertirse en balas.

Castillo de Komine

Año de construcción: 1340

Mandado a construir por: Yuki Chikatomo

Condición: Reconstruido en 1632

El castillo de Komine (小峰城, *Komine-jō*) es un castillo japonés ubicado en lo que ahora es la ciudad de Shirakawa, al sur de la prefectura de Fukushima, Japón. Desde mediados hasta finales del período Edo, el castillo de Komine fue el hogar del clan Abe, *daimyō* del dominio Shirakawa. También se lo conocía como Castillo de Shirakawa-Komine (白河小峰城, *Shirakawa Komine-jō*) o simplemente *Castillo de Shirakawa* (白河城, *Shirakawa-jō*). El castillo es uno de los 100 hermosos castillos de Japón, y en 2007 fue designado Sitio Histórico Nacional. No debe confundirse con el antiguo castillo de Shirakawa, también ubicado en Shirakawa, Fukushima, también conocido como Karame-jō (搦目城) o Yūki-Shirakawa-jō (結城白川城). Los terrenos del castillo también son un lugar destacado para ver sakura en primavera.

Disposición

El castillo de Komine se encuentra en una colina larga y estrecha que se extiende 500 metros de este a oeste, ubicado en un recodo del río Abukuma, que forma parte de las defensas naturales del sitio. El área de Shirakawa y el río Abukuma se encuentran en la ruta principal entre la región de Kantō y el norte de Japón, el Ōshū Kaidō, y el control de esta área era de gran importancia estratégica. La antigua Barrera Shirakawa estuvo una vez ubicada cerca.

El patio interior se encuentra al final de este cerro separado en dos capas de recintos, protegidos por altos muros de piedra. *En la esquina noreste, había un yagura* de tres pisos que sustituía a un verdadero *tenshu*. A lo largo de las líneas norte y oeste había enormes murallas de tierra que usaban partes del terreno original. Al sur del patio interior, protegido por un amplio foso de agua, había un recinto secundario de aproximadamente 200 x 100 metros que contenía la residencia del señor. Había una serie de recintos fuera de esta área central, formando fortificaciones secundarias. El lado este del castillo estaba más protegido por una barrera exterior.

Castillo de Komine en ruinas después de la batalla de Aizu

Historia

Historia temprana

La construcción del castillo de Komine comenzó en 1340 por Yūki Chikatomo, es una pequeña fortificación en la cima de una colina con empalizadas de tierra. Después de la caída del clan Satake en 1589, los Yūki se aliaron con el clan Date en el norte, pero fueron desposeídos en 1590 por Toyotomi Hideyoshi. Los Yūki sobrevivieron como sirvientes hasta la fecha, y su territorio se convirtió en parte de las posesiones del Dominio Aizu bajo el clan Gamō. Bajo el Gamō, el castillo de Shirakawa se modernizó con muros de piedra. El castillo estuvo en manos de los Gamo hasta 1627.

Periodo Edo

Después del establecimiento del shogunato Tokugawa, Niwa Nagashige fue transferido del Dominio de Tanagura para convertirse en *daimyō* del recién creado Dominio de Shirakawa de 100.000 *koku* en 1627 y se reconstruyó y amplió por completo el Castillo de Komine entre 1628 y 1632. Durante el resto del período Edo, el castillo pasó por las manos de siete clanes *daimyō* con un total de 21 *daimyō* (el Niwa, Sakaibara, Honda, tres ramas

del clan Matsudaira y finalmente el clan Abe) antes de volver al control directo del shogunato Tokugawa en 1866, en vísperas de la Guerra Boshin.

Durante este período, el gobernante más famoso de Shirakawa fue Matsudaira Sadanobu (1759-1829).

Foso de agua y muro de piedra

Bakumatsu a la era moderna

Durante la Guerra Boshin, Shirakawa fue un bastión del pro-Tokugawa Ōuetsu Reppan Dōmei y fue atacado durante la Batalla de Aizu por el ejército pro-imperial de la Alianza Satchō. Aunque el ejército invasor fue superado en número, tenía una artillería superior, y el castillo de Komine había sido diseñado principalmente para defenderse de los ataques del norte, por lo que sus accesos al sur estaban menos fortificados. El castillo cayó en manos del gobierno Meiji el 1 de mayo de 1868.

Muchas de las estructuras del castillo fueron destruidas durante la batalla, y gran parte de lo que quedó, incluida una gran parte de sus muros de piedra, fue derribado después de la abolición del sistema han. El sitio fue transformado en un parque público.

En 1991, se reconstruyó un tenshu de tres pisos sobre los cimientos del *tenshu* original, y en 1994 se restauró una de las puertas. Estas estructuras (junto con parte de la mampostería y los fosos) sufrieron daños significativos durante el terremoto de Tōhoku de 2011.

Un muro de tierra con piedras irregulares formaba la base original del castillo de Komine antes de que se derrumbara en la década de 1970 debido a la lluvia. El gobierno local japonés lo reparó con hormigón y toda la sección del muro reparado fue destruida por el terremoto de 2011 debido al uso de hormigón. Luego, el gobierno japonés pidió fotografías del muro original a los ciudadanos locales, ya que no tenían idea de cómo se vería para repararlo a su estado original.

Torreta triple restaurada y puerta principal

Puerta principal

Castillo de Kubota

Año de construcción: 1604

Mandado a construir por: Satake Yoshinobu

Condición: Reconstruido en 1632

El castillo de Kubota (久保田城 Kubota-jō) fue un castillo japonés que se encontraba en la ciudad de Akita, en la Prefectura de Akita, Japón. El castillo de Kubota fue la sede del clan Satake los daimios del Dominio de Kubota, gobernadores del norte de la Provincia de Dewa. El castillo fue también conocido como "Yadome-jō" (矢留城) o "Kuzune-jō" (葛根城). En los documentos oficiales del shogunato Tokugawa el castillo es mencionado como "Akita-jō" (秋田城), aunque hoy en día se usa habitualmente esta denominación para referirse al castillo de Akita, que se encuentra cerca.

Localización

El castillo de Kubota era un castillo japonés de estilo hirayama, construido sobre una colina de 40 metros de altura en la orilla izquierda del río Nibetsu (río Asahi), un tributario del río Omono, que aprovechaba el río y las tierras pantanosas circundantes como defensa. El recinto principal estaba protegido por un sistema de fosos inundados, muros de tierra y ocho torres de vigilancia (yagura); apenas se usó la piedra en las paredes, algo que era habitual en la Provincia de Hitachi, la antigua sede del clan Satake. El castillo carecía de torre del homenaje, posiblemente para evitar atraer las sospechas del shogunato Tokugawa.

Dibujo antiguo 1644

Historia

Satake Yoshinobu, fue reubicado a la Provincia de Dewa desde las tierras ancestrales de su familia por Tokugawa Ieyasu en 1602, y llegó al emplazamiento del futuro castillo el 17 de septiembre del mismo año. Los trabajos de construcción empezaron inmediatamente y, para el 28 de agosto de 1604, el recinto principal ya se había completado. Dicho recinto estaba rodeado por una ciudad aneja, que continuó expandiéndose en 1607, 1619, 1629 y 1631 con un sistema de calles y fosos.

El 21 de septiembre de 1633 durante el gobierno de Satake Yoshitaka el castillo se incendió, aunque se restauró en 1635. La primera mención al "castillo de Kubota" aparece en un documento oficial del año 1647.

Gran parte de la ciudad aneja, así como varias puertas del castillo y el palacio del daimio se quemaron en un incendio el 2 de abril de 1776. El recinto principal fue destruido por el fuego iniciado por un relámpago el 10 de julio de 1778. Las subsiguientes reparaciones se completaron en 1781. Otro incendio, en 1797, destruyó la torre norte, dos torres de vigilancia, dos barracones y numerosos edificios menores.

Durante la guerra Boshin el clan Kubota, tras alguna vacilación, decidió apoyar al nuevo gobierno Meiji, lo cual hizo que fuera atacado por la Alianza del Norte (*Ōuetsu Reppan Dōmei*), en particular por las tropas del vecino Dominio de Shōnai. Después del fin de la guerra, el castillo fue entregado al nuevo gobierno por el clan Satake el 17 de junio de 1869.

Puerta principal de Honmaru (restaurada)

Con la abolición de los dominios feudales en 1871 el Dominio de Kubota fue integrado en la Prefectura de Akita, y el castillo se convirtió en la oficina gubernamental de la prefectura. Después del traslado de la oficina el castillo fue abandonado y, posteriormente, se rellenaron la mayoría de los fosos para ampliar las calles, y gran parte de los edificios secundarios fueron demolidos.

El 21 de julio de 1880 se inició un fuego en el abandonado recinto principal que lo destruyó, junto con la mayoría de las estructuras que había sobrevivido hasta el momento. Se conservó un pequeño puesto de guardia del segundo recinto, y una de las puertas restantes se trasladó a un templo budista local en 1886. En 1890 el gobierno devolvió los terrenos del castillo al clan Satake, el cual donó las tierras que constituyeron el recinto principal y el segundo recinto a la ciudad de Akita para que fuera usado como parque.

Obutsugashira Gobansho (un bien cultural tangible designado por la ciudad de Akita)

El parque Senshu

El gobierno de la ciudad de Akita plantó 1.170 cerezos en 1892 y construyó un santuario sintoísta en el espacio que ocupó el recinto principal. No obstante, la ciudad cedió el parque al gobierno de la prefectura en 1896, el cual contrató al renombrado diseñador de jardines Nagaoka Yasuhei para crear un jardín nuevo, que sería conocido como Parque Senshu (千秋公園, Senshu kōen).

En 1907 se le añadió un santuario a Hachiman y la *Iyataka jinja*, un santuario dedicado a Hirata Atsutane. En estos terrenos se construyeron varios edificios municipales, incluyendo la biblioteca municipal, el centro cívico, el Museo de Arte de Akita y un zoológico que sería el predecesor del Zoo Akita Omoriyama. En 1984 el clan Satake donó las 14.6 hectáreas restantes del castillo a la ciudad.

El castillo hoy

En 1989 se reconstruyó para fomentar el turismo una torre esquinera. Dicha torre contiene un pequeño museo de Historia. La puerta frontal del castillo se reconstruyó el año 2001. Se encuentra allí también el Satake Historical Material Museum, dedicado a la historia del clan Satake, y la antigua *Casa Kurosawa*, una casa samurái del periodo Edo, trasladada al parque en 1988. La *Casa Kurosawa* está clasificada como *Propiedad Cultural Importante* (重要文化財, *juujoubunkazai*) nacional.

El castillo fue incluido en 2006 entre los *100 Mejores Castillos de Japón* por la Japanese Castle Foundation (日本城郭協会 Nihon Jōkaku Kyōkai).

Castillo de Kumamoto

Año de construcción: 1467

Condición: Restaurado en 1960 y 1998-2008. Actualmente en reparación tras los daños causados por los terremotos de Kumamoto de 2016.

El castillo de Kumamoto (熊本城, *Kumamoto-jō*) es un castillo japonés ubicado en la cima de una colina en Chūō-ku, Kumamoto, en la prefectura de Kumamoto. Era un castillo grande y bien fortificado. El torreón del castillo (天守閣, *tenshukaku*) es una reconstrucción de hormigón construida en 1960, pero quedan varios edificios auxiliares de madera del castillo original. El castillo de Kumamoto se considera uno de los tres principales castillos de Japón, junto con el castillo de Himeji y el castillo de Matsumoto. Trece estructuras en el complejo del castillo están designadas Bien Cultural Importante.

Historia

La historia del castillo de Kumamoto se remonta a 1467, cuando Ideta Hidenobu estableció las fortificaciones. En 1496, estas fortificaciones fueron ampliadas por Kanokogi Chikakazu. En 1588, Katō Kiyomasa fue trasladado a la primera encarnación del castillo de Kumamoto. De 1601 a 1607, Kiyomasa amplió enormemente el castillo, transformándolo en un complejo de castillos con 49 torres, 18 puertas de torretas y 29 puertas más pequeñas. La torre más pequeña del castillo, construida en algún momento después de la torre del homenaje, tenía varias instalaciones, incluido un pozo y una cocina. En 1610, se completó el Palacio Honmaru Goten. El complejo del castillo mide aproximadamente 1,6 kilómetros (0,99 millas) de este a oeste y mide 1,2 kilómetros (0,75 millas) de norte a sur. El torreón del castillo mide 30,3 metros (99 pies) de altura.

El castillo fue sitiado en 1877 durante la Rebelión de Satsuma, y el torreón del castillo y otras partes fueron incendiadas. 13 de los edificios en el complejo del castillo no sufrieron daños y han sido designados Bienes Culturales Importantes. En 1960, la torre del homenaje del castillo fue reconstruida con hormigón. De 1998 a 2008, el complejo del castillo se sometió a trabajos de restauración, durante los cuales se reconstruyeron la mayoría de las estructuras del siglo XVII.

Una de las torres dañadas por los terremotos

Los característicos muros curvos de piedra, conocidos como *musha-gaeshi*, así como los voladizos de madera, fueron diseñados para evitar que los atacantes penetraran en el castillo. Las caídas de rocas también se utilizaron como elementos disuasorios.

En el cercano parque San-no-Maru se encuentra el Hosokawa Gyobu-tei, la antigua residencia del clan Hosokawa, el *daimyō* de la provincia de Higo durante el período Edo. Esta mansión de madera tradicional tiene un destacado jardín japonés ubicado en sus terrenos.

En 2006, el castillo de Kumamoto fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Japan Castle Foundation. El 7 de diciembre de 2007, se completó una renovación a gran escala del Palacio Interior. El 20 de abril de 2008 se llevó a cabo una ceremonia pública para la restauración.

El castillo sufrió daños en un terremoto de magnitud 6,2 que se produjo a las 21:26 el 14 de abril de 2016 en la ciudad de Mashiki en la prefectura de Kumamoto. Este evento es sustancialmente similar al terremoto de Kumamoto de 1889 que también dañó el castillo. Un muro de piedra al pie del torreón se derrumbó parcialmente y varios de los adornos *shachihoko* del castillo cayeron del techo del torreón y se rompieron. Sufrió más daños extensos al día siguiente, el 15 de abril, luego de un terremoto de magnitud 7,3 en el que algunas partes quedaron completamente destruidas. Si bien la fortaleza resistió la mayor parte del terremoto con pocos daños estructurales, dos de las torretas del castillo sufrieron graves daños y se derrumbaron parcialmente, más de las paredes exteriores al pie de la torre también se derrumbaron, y grandes cantidades de tejas *kawara* en el techo de la torre también se rompieron y cayeron del techo como resultado del terremoto. Las tejas caídas en realidad están diseñadas deliberadamente para hacerlo: cuando se construyó el castillo, dichas tejas se usaron para que, en caso de terremoto, las tejas se cayeran del techo dañado, evitando que se cargue y se derrumbe hacia el interior del edificio.

El castillo en 1871–1874

A partir del 8 de junio de 2016, comenzaron los trabajos de reparación del castillo. La restauración de la torre principal se completará en 2019. La restauración del Muro de Nagabei se completó en enero de 2021. La reparación y restauración de todo el castillo está programada para completarse en el año 2036. El 7 de abril de 2018, el adorno *shachihoko* recién hecho se instaló en el techo superior de la gran torre tenshu y el segundo se instaló el 12 de abril.

Castillo de Matsumae

Año de construcción: 1606

Mandado a construir por: Clan Matsumae

Condición: Quedan la puerta original de la ciudadela interior (en sí misma una reconstrucción) y los restos de los muros de piedra y los terraplenes.

El castillo de Matsumae (松前城, *Matsumae-jō*) es un castillo ubicado en Matsumae en Hokkaidō, Japón, y es el castillo más septentrional de Japón. El único castillo del período Edo de estilo tradicional en Hokkaidō, fue la residencia principal de los *han* (estado) del clan Matsumae.

Historia

Construido por primera vez en 1606 por Matsumae Yoshihiro bajo las órdenes del shogunato Tokugawa, que requería que su clan defendiera el área y, por extensión, todo Japón, de los "bárbaros" ainu del norte. Se quemó en 1637 pero fue reconstruido en 1639. Una vez controló todo el paso a través de Hokkaidō hacia el resto de Japón.

El actual complejo del castillo, que data de 1854, fue construido para disuadir los ataques de las fuerzas navales extranjeras. *Solo el tenshu* (torre principal) de 30 metros de altura y una puerta de entrada sobrevivieron a la destrucción que siguió a la Restauración Meiji, que comenzó en 1868. Sin embargo, el *tenshu* se incendió en 1949 y se construyó una réplica de hormigón en 1960.

Hoy, todo el sitio del castillo es ahora un parque público.

Festivales

Aproximadamente 8.000 cerezos están plantados en el Parque Matsumae, que tiene aproximadamente 150.000m^2 alrededor del sitio del Castillo Matsumae. Más de 200.000 personas visitan el Festival Matsumae Sakura cada primavera para ver los cerezos en flor.

Desde 1984, el "Festival de la Edad del Castillo de Matsumae" se lleva a cabo en agosto.

Bienes culturales

Puerta de Honmaru

En 1941 (Showa 16), fue designado tesoro nacional (antiguo tesoro nacional) en virtud de la Ley de Preservación de Tesoros Nacionales (se convirtió en un bien cultural de importancia nacional tras la entrada en vigor de la Ley de Protección de Bienes Culturales en 1950).

Entrada al Palacio Honmaru Omote

El antiguo Palacio Omote, que había sobrevivido junto con Honmaru Gomon y Tenshu, se utilizó como edificio escolar para la Escuela Primaria Matsushiro, que abrió sus puertas en 1875, pero fue demolido en 1900 cuando se construyó el nuevo edificio escolar. Sin embargo, solo la entrada se adjuntó al nuevo edificio de la escuela y se siguió utilizando. En 1982, con la construcción de un nuevo edificio escolar, la parte de la entrada fue retirada y conservada en el castillo.

1983 (Showa 38) Designado como propiedad cultural tangible de Hokkaido el 26 de julio.

Bienes culturales inexistentes (antiguos tesoros nacionales).

Muro Este de Honmaru Gomon

El muro de tierra que continuaba en el lado este de la puerta de Honmaru Gomon tenía 59 shaku de largo, tenía 5 espacios y tenía un techo revestido de cobre.

En 1941, fue designado como tesoro nacional bajo la Ley de Preservación de Tesoros Nacionales.

El 5 de junio de 1949 (Showa 24), fue destruido por un incendio en la oficina del gobierno y se canceló la designación.

Tenshu

La torre del castillo se elevó en la esquina sureste del recinto principal, y era un tipo de torre de tres pisos de tres niveles, y se llamó "remo de tres niveles" en el momento de la construcción del castillo. Se construyó una torre cuadrada de unos 10 metros cuadrados, y encima se construyó un espacio como un corral para perros. El tamaño de cada piso es como se muestra en el esquema de dimensiones a continuación, pero se desconoce la altura de cada piso.

En 1941 (Showa 16), fue designado como tesoro nacional bajo la Ley de Preservación de Tesoros Nacionales.

El 5 de junio de 1949 (Showa 24), fue destruido por un incendio en la oficina del gobierno y se canceló la designación.

Apariencia

No había frontones, excepto el frontón irimoya del techo de nivel superior, y la pared exterior de cada piso estaba decorada con 2 filas de nagaoshigata, los aleros estaban hechos de madera simple y el techo estaba cubierto con láminas de cobre.

Interior

El 1er y 2do piso tiene una vivienda en el centro y una entrada en el exterior, y el 3er piso no tiene tabiques. El interior de la pared que da al exterior se cubrió con una placa de zelkova de unos 60 mm de espesor a prueba de balas.

Descripción general de las dimensiones de Tenshu			
jerarquía (piso interior)	**entre vigas (norte Sur)**	**columna (Este oeste)**	
3er piso	21 shaku	27 shaku	
Segunda planta	30 shaku	36 shaku	
1er piso	39 shaku	45 shaku	
altura total (Desde la parte superior de la torreta hasta la cresta)	5 longitud 4 shaku 6 sol		
fuente	"Reconstrucción 'Meijo Tenshu'"		Torreón del castillo de Matsumae en 1935

Castillo de Minowa

Año de construcción: 1512

Mandado a construir por: Clan Nagano

Condición: Ruinas

El castillo de Minowa (箕輪城, *Minowa-jō*) era un castillo de estilo "hirayama" ubicado en el barrio de Misato de la ciudad de Takasaki, prefectura de Gunma, Japón. Las ruinas han sido protegidas por el gobierno central como un sitio histórico nacional desde 1987.

Antecedentes

El castillo de Minowa está ubicado en una colina de 30 metros de altura al final de una larga cresta que se extiende desde el suroeste del monte Haruna hacia la antigua ciudad de Misato en la parte noroeste de Takasaki. Esta área estaba ubicada en la carretera Nakasendō hacia la provincia de Shinano al oeste y también en Mikuni Kaidō hacia la provincia de Echigo al norte. El castillo, protegido por un lado por un profundo valle creado por el río Shirakawa y sobre su larga y estrecha colina, dominaba ambos caminos estratégicos.

El castillo se extiende sobre un área de 1200 metros de largo por 400 metros de ancho orientado al norte y al sur, teniendo dos pequeñas crestas en su extremo sur. Aproximadamente el castillo consta de tres capas concéntricas de recintos. La puerta principal del castillo existió originalmente en el borde suroeste de la colina, pero más tarde se construyó una enorme puerta de estilo *masugata* junto al río.

Historia

Durante el período Muromachi, esta área estaba gobernada por el clan Nagano, que afirmaba ser descendiente de Ariwara no Narihira, el famoso noble y poeta del período Heian. En el período Muromachi, el clan Nagano eran señores de la guerra menores que controlaban la provincia occidental de Kōzuke y construyeron el castillo de Minowa como su residencia en 1512. En 1545, Uesugi Norimasa, *Kantō Kanrei* y señor supremo nominal del clan Nagano, fue severamente derrotado por las fuerzas de Hōjō. Ujiyasu en la Batalla de Kawagoe de 1546. Sus fuerzas también fueron derrotadas por Takeda Shingen el año siguiente. Con el debilitamiento de los Uesugi, Nagano Narimasa (1491-1561) cambió su lealtad a los Hōjō. En 1560, el clan Uesugi bajo el liderazgo de Uesugi Kenshin intentó volver a tomar Kōzuke y el clan Nagano volvió a cambiar su lealtad a Uesugi. Takeda Shingen luego atacó a los Uesugi en apoyo de los Hōjō, y los Nagano en el Castillo Minowa fueron sus objetivos principales. Cuando Nagano Narimasa murió en 1561, declaró en su testamento que su hijo Nagano Narimori debería continuar la lucha contra Takeda Shingen hasta el último hombre si fuera necesario. Narimori continuó resistiendo a Takeda durante los siguientes cinco años, pero gradualmente perdió el apoyo de sus vecinos y aliados. Finalmente, en 1566, durante el Sitio de Minowa por 20.000 soldados de Takeda Kamiizumi Nobutsuna lideró una salida del castillo, esto, sin embargo, resultó en un contraataque exitoso por parte de las fuerzas de Shingen. Todo el castillo cayó, y después de

una lucha desesperada, Nagano Narimori se suicidó en el Bailey interior del castillo de Minowa. Kamiizumi Nobutsuna todavía tenía una pequeña porción, que impresionó tanto a Nobutsuna que dejó que Nobutsuna saliera ileso, incluso le pidió a Nobutsuna que se uniera a él (Nobutsuna se negó).

Takeda Shingen usó que el castillo de Minowa tiene su sede regional en Kōzuke, y en varias ocasiones nombró a generales como Sanada Yukitaka y Naitō Masatoyo como castellanos. Bajo Takeda, el castillo se amplió con la construcción de un reducto llamado "Maru Umadashi" (un área de amortiguamiento semicircular con un foso seco en forma de media luna frente a la puerta) para proteger el vulnerable borde noreste del castillo. Después de la aniquilación del clan Takeda por parte de Oda Nobunaga en 1582, el castillo fue otorgado a Takigawa Kazumasa. Sin embargo, solo tres meses después, Nobunaga fue asesinado en el Incidente Honnō-ji. Al enterarse de la muerte de Nobunaga, el clan Hōjō inmediatamente se apoderó del Castillo Minowa, reconociendo su importancia estratégica. Los Hōjō también modificaron las defensas del castillo de acuerdo con la tecnología de fortificación contemporánea.

En 1590, cuando Toyotomi Hideyoshi comenzó su campaña contra los Hōjō, envió un gran ejército a lo largo del Nakasendō contra el castillo de Minowa. Sin embargo, la guarnición del castillo se rindió sin luchar. Posteriormente, la región de Kantō fue otorgada a Tokugawa Ieyasu, quien asignó a Ii Naomasa como castellano. Ii Naomasa expandió significativamente el castillo y cavó fosos secos profundos y anchos y reemplazó las murallas de tierra con muros de piedra a lo largo de la ruta principal hacia el castillo. En 1598, construyó el castillo de Takasaki y trasladó allí su asiento. El castillo de Minowa fue abandonado y se dejó caer en ruinas.

Situación actual

Todo lo que queda del castillo de Minowa actualmente son las ruinas de los muros de piedra, los movimientos de tierra y los fosos. El sitio es inusual debido a su gran tamaño, ya que ocupa cuarenta y siete hectáreas (116 acres), lo que lo convierte en uno de los sitios de castillos más grandes de la prefectura de Gunma. El castillo de Minowa fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Japan Castle Foundation en 2006.

Castillo Morioka

Año de construcción: 1598

Mandado a construir por: Clan Nanbu

Condición: Sitio histórico nacional

El castillo de Morioka (盛岡城, *Morioka-jō*) es un castillo japonés de estilo *hirayama* construido en 1611. Fue la sede del clan Nanbu, un clan *tozama daimyō* que gobernó el dominio de Morioka, provincia de Mutsu en la región de Tōhoku en el norte de Japón durante el shogunato Tokugawa del período Edo. El castillo está ubicado en lo que ahora es el centro de la ciudad de Morioka, Prefectura de Iwate, Japón. También se lo conocía como Castillo de Kozukata (不来方城, *Kozukata-jō*), pero estrictamente hablando, este nombre pertenece al predecesor del Castillo Morioka en el mismo sitio.

La confluencia del río Kitakami y el río Nakatsu fue de importancia estratégica en el control del tráfico fluvial en el centro de Ōshū. La ubicación del castillo también tenía la intención de controlar el tráfico en la carretera Ōshū Kaidō desde la capital hasta el extremo norte de la isla de Honshū, y más allá hasta Ezo (actual Hokkaidō), y también el tráfico en una ruta a través de las montañas Ōu que conectaba el Pacífico y el Mar de Japón.

Historia

Debido a su posición geográfica estratégica, el área alrededor de Morioka había sido considerada como el centro del norte de Ōshū desde la construcción del cercano castillo de Shiwa por parte de la dinastía Yamato a principios del período Heian. Más tarde, el área fue disputada entre el clan Abe y el clan Kiyohara en la Guerra de los Nueve Años Anteriores, y se cree que el clan Kiyohara había erigido la primera fortificación en este sitio. Los Kiyohara fueron destruidos por los Fujiwara del Norte de Hiraizumi, quienes a su vez fueron destruidos por el clan

Minamoto del shogunato Kamakura. Luego, el área quedó bajo el control del clan Kudō, que eran vasallos de los Minamoto. Durante el período Muromachi, el clan Kudō se vio debilitado por el conflicto interno entre los partidarios del emperador Go-Daigo y la Corte del Sur y los partidarios del shogunato Ashikaga y la Corte del Norte, y por lo tanto fueron desplazados por el clan Nanbu, que ya se había establecido para el norte.

Honmaru

Durante el período Sengoku tardío, Nanbu Nobunao prometió lealtad a Toyotomi Hideyoshi en el sitio de Odawara en 1590 y fue confirmado como *daimyō* en todos los territorios de Nanbu, incluidas las tierras alrededor del antiguo castillo de Kozukata en Morioka. Decidió trasladar su asiento al sur desde su ubicación anterior en el castillo de Sannohe y erigir un nuevo castillo en Morioka. El diseño del nuevo castillo puede haber sido influenciado por el Castillo de Nagoya en la provincia de Hizen, que vio durante las invasiones japonesas de Corea. Sus posesiones fueron reconfirmadas después de la Batalla de Sekigahara por Tokugawa Ieyasu y Morioka siguieron siendo la sede del clan Nanbu hasta la Restauración Meiji.

El trabajo de construcción real en el castillo de Morioka fue supervisado por el hijo de Nanbu Nobunao, Nanbu Toshinao, quien más tarde se convirtió en el primer *daimyō* del dominio de Morioka, pero el castillo no se completó hasta 1633, durante el mandato de Nanbu Shigenao, el segundo daimyō. Sin embargo, su tenshu de tres pisos se quemó solo un año después y nunca se reconstruyó.

Ninomaru

En 1906, el sitio se abrió al público como Iwate Park, con jardines diseñados por el moderno diseñador de parques Yasuhei Nagaoka, y son un lugar popular para ver las flores de sakura en primavera. El sitio de la casta fue donado por el clan Nanbu a la ciudad de Morioka en 1934.

En 1937, los terrenos fueron designados como Sitio Histórico Nacional. En 2006, el Castillo de Morioka fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Fundación del Castillo de Japón.

Castillo de Nagoya

Año de construcción: 1610

Mandado a construir por: Dominio Owari

Condición: Reconstruido

El Castillo de Nagoya (名古屋城, *Nagoya-jō*) es un castillo japonés ubicado en Nagoya, Japón.

El Castillo de Nagoya fue construido por el Dominio Owari en 1612 durante el período Edo en el sitio de un castillo anterior del clan Oda en el período Sengoku. El castillo de Nagoya era el corazón de una de las ciudades con castillo más importantes de Japón, Nagoya-juku, una estación de correos en la carretera Minoji que unía dos de las cinco rutas importantes de Edo, Tōkaidō y Nakasendō. El castillo de Nagoya se convirtió en el núcleo de la Nagoya moderna y el Ministerio de la Casa Imperial transfirió la propiedad a la ciudad en 1930. El castillo de Nagoya fue destruido en 1945 durante el bombardeo de Nagoya en la Segunda Guerra Mundial y la reconstrucción y reparación del castillo ha sido objeto desde 1957.

Meijō (名城), otra forma abreviada de pronunciar el castillo de Nagoya (名古屋城), se utiliza para muchas instituciones de la ciudad de Nagoya, como el parque Meijō, la línea Meijō del metro municipal de Nagoya y la Universidad de Meijo, lo que refleja la influencia cultural de esta estructura histórica. El castillo también se ha llamado históricamente *Kinjō* (金城), que significa "Castillo Dorado".

Historia

Para avanzar hacia la provincia de Owari, el gobernador militar de la provincia de Suruga, Imagawa Ujichika, construyó Yanagi-no-maru, un castillo precursor en Nagoya, entre 1521 y 1528 durante la era Taiei para su hijo, Imagawa Ujitoyo. Estaba ubicado cerca del sitio de la posterior residencia de Ninomaru. Oda Nobuhide se lo arrebató a Imagawa Ujitoyo en marzo de 1532 (Kyōroku 5), residiendo allí y cambiando el nombre a Castillo de Nagoya. Su hijo, Oda Nobunaga, supuestamente nació allí en 1534 (Tenbun 3), aunque esto está sujeto a debate. Después de derrotar a Oda Nobutomo en el Castillo Kiyosu en abril de 1555 (Kōji 1), estableció allí su residencia. Alrededor de 1582 (Tenshō 10), el castillo de Nagoya fue abandonado.

Después de varios trastornos en Japón, Tokugawa Ieyasu salió victorioso y decidió en noviembre de 1609 (Keichō 14) reconstruir el castillo de Nagoya. Hasta la Restauración Meiji, el castillo de Nagoya floreció como el castillo donde residía la rama Owari, la principal de los tres linajes del clan Tokugawa. La tecnología de construcción de castillos se había desarrollado y consolidado ampliamente desde la construcción del Castillo Azuchi en 1576 por Oda Nobunaga (1534-1582). Uno de los principales arquitectos que diseñó y dirigió la construcción del castillo fue Nakai Masakiyo, quien anteriormente estuvo involucrado en la construcción del Nijō, Fushimi, Edo y los castillos de Sunpu. Reunió y perfeccionó la tecnología y las técnicas existentes de construcción de castillos y fortificaciones y, en última instancia, formuló los estándares para los castillos del shogunato Tokugawa, como lo ejemplifica el Castillo de Nagoya.

Restauración temprana y expansión

En enero de 1610 (Keichō 15), se acordonó el sitio y se comenzó a trabajar. Tokugawa Ieyasu ordenó a varios *daimyō* que ayudaran en la construcción de lo que se convertiría en la nueva capital de la provincia existente de Owari. Katō Kiyomasa, Fukushima Masanori y Maeda Toshimitsu estaban entre los 20 señores feudales del norte y oeste de Japón que fueron asignados para ayudar en el proyecto. Las inscripciones de los señores feudales y sus vasallos, talladas en las piedras que portaban, todavía son visibles hoy. En agosto de 1610, los cimientos de piedra del torreón principal (*tenshu*) se completó y, en diciembre, la construcción de los muros de piedra de los edificios Honmaru, Ninomaru, Nishinomaru y Ofukemaru estaba casi terminada. En junio de 1611 (Keichō 16) se construyó un canal que hoy es el río Hori. La fuente de gran parte del material de construcción para el nuevo castillo fue el más pequeño Castillo Kiyosu, incluido su *tenshu*, que fue reconstruido como la torre noroeste. A mediados de 1612 (Keichō 17), comenzó la construcción del Palacio de Honmaru y la torre del homenaje principal se completó en diciembre de ese año.

Artistas como Kanō Sadanobu pintaron las paredes, los techos y las puertas corredizas del Palacio de Honmaru en 1614 (Keichō 19). La construcción de las puertas y el foso de Sannomaru se completó en julio, y en noviembre de ese año el Shōgun Tokugawa Hidetada vino para una inspección. El Palacio Honmaru se terminó en febrero de 1615 (Keichō 20) y el Palacio Ninomaru en 1617 (Genna 3). El santuario Tōshō-gū se estableció en el recinto de Sannomaru en 1619 (Genna 5), y se completó la torre noroeste, la antigua Torre Kiyosu de Ofukemaru. En 1620 (Genna 6), Tokugawa Yoshinao (1601–1650) se mudó al Palacio Ninomaru, donde en 1627 (Kan'ei 4), también se construyó un santuario.

Vista aérea de los terrenos del castillo de Nagoya (visto aquí en 2020)

La renovación general comenzó en el Palacio de Honmaru en mayo de 1633 (Kan'ei 10) en preparación de la próxima visita del Shōgun Tokugawa Iemitsu en su camino a la capital imperial en Kioto. Se construyeron cámaras, baños y pasillos adicionales, como Jorakuden y Oyudonoshoin. Kanō Tan'yū y otros artistas pintaron las paredes, los techos y las puertas correderas de las nuevas ampliaciones en 1634 (Kan'ei 11). El trabajo se completó en junio, justo a tiempo para la visita del shōgun en julio de ese año.

Durante los siguientes cien años hubo mantenimiento y renovación continuos de las estructuras existentes. En 1669 (Kanbun 9), se hicieron reparaciones en las paredes y techos del torreón principal. En noviembre de 1685 (Jōkyō 2), se repararon nuevamente el techo del torreón principal; en marzo de 1709 (Hōei 6) al primer y segundo piso del torreón principal; en agosto de 1720 (Kyōhō 5) a los hastiales *chidorihafu* en el tercer y cuarto nivel de la torre del homenaje principal; y en diciembre de 1726 (Kyōhō 11) a los techos del tercer nivel, los hastiales de *karahafu*, los techos del cuarto nivel y las tejas de cobre de los techos del quinto nivel del torreón principal. También se hicieron reparaciones al *shachi dorado* del torreón principal, reemplazando su núcleo de madera. Se llevaron a cabo más trabajos en agosto de 1728 (Kyōhō 13) en el techo de tejas del Palacio de Honmaru, remodelándolo en un techo ligero e informal. Se hicieron reparaciones en los techos del segundo, tercer y cuarto nivel del torreón principal.

Jōdan-no-ma (上段之間) restaurado en el Jōraku-den (上洛殿) del Palacio Honmaru (2018)

En noviembre de 1730 (Kyōhō 15), los *shachi* dorados se refundieron por primera vez y se cubrieron con malla de alambre. En 1752 (Hōreki 2), la "Restauración de Hōreki" a gran escala corrigió la inclinación de la torre del homenaje, causada por el hundimiento desigual de su muro de piedra, y los techos desde el segundo nivel hacia arriba se cubrieron con tejas de cobre. Para 1788 (Tenmei 8), la deuda acumulada de la rama Owari desde 1767 (Meiwa 4) ascendía a 215.000 ryō. Como resultado, el *shachi* dorado tuvo que ser fundido y refundido con menos oro en 1827 (Bunsei 10). Una malla de alambre más fina cubría los *shachi* para ocultar el hecho de que eran menos dorados. En 1846 (Kōka3), fueron nuevamente fundidos y refundidos por tercera vez.

Disposición

El complejo del castillo se compone de cinco recintos divididos por un foso exterior (*Soto-bori*) y uno interior (*Uchi-bori*). Cada recinto está protegido por murallas con torreones estratégicamente ubicados en cada esquina. El acceso de un recinto al siguiente estaba controlado por puertas vigiladas a las que se accedía por puentes. El castillo es un buen ejemplo del tipo construido en terreno llano.

Grabado del *Owari meisho zue* que representa el castillo de Nagoya a finales del período Edo visto desde el oeste. Desde la derecha: Tōshō-gū, foso de "cuello de cormorán", torreón principal, torreta noroeste y el Palacio Nuevo (新御殿 *Shin Goten*) del Señor Tokugawa Naritomo, lo que hoy es Horibata-chō (堀端町) a la izquierda. El río Hori corre por debajo

El recinto de Honmaru está en el centro del complejo y contiene el torreón principal y menor, junto con el palacio. El recinto de Ninomaru se encuentra al este, el Nishinomaru al oeste, el Ofukemaru, también conocido como Fukaimaru, al noroeste y el Sannomaru al este y al sur. Al norte estaba el *Ofuke-niwa* (御深井庭) u *Ofuke-oniwa* (御深井御庭). El Jardín Ofuke era un jardín de recreo centrado en un gran estanque que quedó del pantano bajo que existía en el lado norte del castillo cuando se construyó el castillo, y sirvió como defensa. El estanque tenía varias islas pequeñas y el área se cultivó como un jardín japonés. Esta parte se convirtió en el parque público Meijō en 1931. Situado al oeste del Jardín Ofuke estaba el Shin Goten (新御殿 Palacio Nuevo) del señor Tokugawa *Naritomo* en lo que hoy es Horibata-chō (堀端町).

Torreón principal con base de piedra en "abanico inclinado"

El recinto más grande de Sannomaru solía estar protegido por dos fosos y rodeaba los recintos interiores del castillo desde el este y el sur. En sus terrenos se ubicaron varios templos y villas, así como edificios administrativos. En el lado este, los grandes cimientos de piedra de la Puerta Este de Sannomaru aún son visibles. Ubicados en el recinto de Sannomaru estaban el santuario Tōshō-gū y el santuario Tennosha, que albergaba a la deidad guardiana del castillo. Ambos santuarios jugaron un papel importante en la vida religiosa del castillo, y se llevaron a cabo rituales y festivales en honor a los espíritus consagrados. Ambos santuarios fueron trasladados a finales del siglo XIX durante la era Meiji. Ninguna de las otras estructuras de madera originales del Sannomaru ha sobrevivido, pero el área sigue siendo el centro administrativo de la ciudad de Nagoya y la Prefectura de Aichi circundante, con el Ayuntamiento de Nagoya, la Oficina del Gobierno de la Prefectura de Aichi y otros edificios administrativos y oficinas siendo ubicado allí. Los caminos y áreas como Sotobori-dori (Camino del foso exterior) y Marunouchi comienzan en el castillo.

Plantas y animales

Los jardines de Ninomaru y otras zonas como el Ofukemaru cuentan con una gran variedad de flora. En primavera, florecen la cereza japonesa, la glicinia, la camelia y la peonía. En el verano es el iris, el mirto crespón, el lirio del plátano y la hortensia; en otoño, la rosa confederada, el membrillo japonés y el mirto crespón, y en invierno, el hamamelis japonés, el membrillo japonés, el dulce de invierno y la ciruela japonesa que florecen. Durante el verano, el ciervo Sikase puede observar pastando en los fosos que están secos y cubiertos de hierba. Varias aves, como patos y pájaros cantores, habitan los terrenos del castillo como su santuario en medio de la ciudad.

Exposición de crisantemos

La exhibición de crisantemos del castillo de Nagoya comenzó después del final de la Guerra del Pacífico. El cultivo del crisantemo comenzó en Japón durante los períodos Nara y Heian (principios del siglo VIII a finales del siglo XII), y ganó popularidad en el período Edo. Se crearon muchas formas, colores y variedades de flores. También se desarrolló la forma en que se cultivaron y moldearon las flores, y floreció la cultura del crisantemo. El evento en el castillo se ha convertido en una tradición para la ciudad. Con tres categorías, es uno de los eventos más grandes de su tipo en la región tanto por escala como por contenido. La primera categoría es la exposición de flores cultivadas. La segunda categoría es para bonsai de crisantemo, que se combinan con trozos de madera muerta para dar la ilusión de árboles en miniatura. La tercera categoría es la creación de paisajes en miniatura.

Concurso de Crisantemos del Castillo de Nagoya 2018

Castillo de Ne

Año de construcción: 1334

Mandado a construir por: Clan Nanbu

Condición: Reconstruido

Ne Castle (根城, *Ne jō*) es un castillo japonés de estilo Motte-and-bailey del período Muromachi ubicado en lo que ahora es la ciudad de Hachinohe, prefectura de Aomori, en la región de Tōhoku en el extremo norte de Japón. Ha sido protegido por el gobierno central como Sitio Histórico Nacional desde 1941. Fue reconstruido ampliamente en 1994.

Historia

El castillo de Ne fue construido en 1334, durante el período Nanboku-chō temprano, por Nanbu Moroyuki, un sirviente de Kitabatake Akiie, el *kokushi* de la provincia de Mutsu y estaba destinado a ser un centro para la administración del gobierno imperial en el área. Nanbu Motoyuki estaba bajo lealtad a la Corte del Sur; sin embargo, al mismo tiempo, otra rama de la misma familia Nanbu gobernó las áreas cercanas de Sannohe y Morioka bajo lealtad a la Corte Norte rival. Las dos ramas del clan hicieron las paces entre sí en 1393.

En 1590, al final del período Sengoku, Nanbu Nobunao de Sannohe-Nanbu apoyó a Toyotomi Hideyoshi en el sitio de Odawara y se le otorgó el gobierno formal de los siete distritos de la provincia norteña de Mutsu, que ya estaban bajo el control del clan Nanbu. El castellano de generación 18 de Ne Castle, Nanbu (Hachinohe) Masayuki, se convirtió en su criado. Las fortificaciones en el castillo de Ne fueron destruidas en 1592 por orden de Toyotomi Hideyoshi, y la sede del clan se trasladó al castillo de Sannohe, aunque algunas funciones administrativas locales permanecieron en el sitio.

En 1627, el castellano de 22ª generación, Nanbu Naohide, fue trasladado a Tōno en lo que ahora es la prefectura de Iwate y el castillo de Ne fue completamente abandonado. La cercana ciudad del castillo de Hachinohe siguió siendo un centro administrativo local bajo otra rama del clan Nanbu de Sannohe; y se construyó un nuevo castillo (Castillo Hachinohe) más al este.

El 13 de diciembre de 1941, el sitio del Castillo de Ne fue proclamado Sitio Histórico Nacional. Desde 1983 hasta 1994, extensas investigaciones arqueológicas descubrieron los cimientos de las estructuras originales y muchos artefactos del período Namboku-chō.

Ne Castle fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Japan Castle Foundation en 2006.

Situación

El castillo de Ne consta de cinco recintos de motte y bailey en una terraza fluvial en forma de L en la orilla sur del río Mabechi, de aproximadamente 500 metros de largo por 300 metros de ancho. Como era típico en la época, las fortificaciones consistían principalmente en empalizadas de madera y murallas de tierra, custodiadas por fosos secos de 20 metros de ancho. El área estaba dividida en varios recintos, o patios, con elevaciones variables. No había donjon en el patio central, que estaba ocupado por un gran edificio, posiblemente en el estilo Shōin, según la evidencia de los postes de los cimientos, como la residencia del clan gobernante Nanbu. Otros recintos albergaron las residencias de importantes criados, junto con cuarteles, talleres y almacenes. Algunos de los edificios se construyeron como viviendas en pozos, lo que indica la supervivencia de este antiguo estilo de construcción en el período Muromachi. Uno de los recintos contenía un templo budista, Tōzen-ji, que servía como templo del clan Nanbu.

Actualidad

El castillo fue reconstruido en gran parte en 1994, con cierto énfasis en la ciudadela interior. En el sitio actual hay dos puertas, una para el señor y los invitados, la otra puerta más simple para sirvientes y trabajadores. Hay muchas partes reconstruidas del castillo en el sitio. Técnicamente, el castillo de Ne se construyó antes de la era principal del desarrollo de los castillos japoneses, por lo que, aunque todavía hay puertas, murallas y torres de vigilancia *yagura*, no hay torre principal. Hay poca mampostería, y los muros son simples empalizadas de postes de madera en el exterior, y simples muros de listones de madera en el recinto central.

Establos reconstruidos

Foso seco

Castillo de Nihonmatsu

Año de construcción: 1341

Mandado a construir por: Niwa Mitsuhige

Condición: Parcialmente reconstruido

El castillo de Nihonmatsu (二本松城, *Nihonmatsu-jō*) fue un castillo japonés sito en la actual ciudad de Nihonmatsu, al norte de la Prefectura de Fukushima, Japón. Durante la mayor parte del periodo Edo, el castillo fue la sede del clan Niwa, *daimios* del Dominio de Nihonmatsu. El castillo era también conocido como "Kasumi-ga-jō" (霞ヶ城)" o "Shirahata-jō" (白旗城)". El castillo fue considerado como uno de los *100 mejores castillos de Japón* por la Fundación de Castillos de Japón en 2006, y en 2007 fue declarado Sitio Histórico Nacional. Los terrenos del castillo constituyen también un lugar destacado para la contemplación del florecimiento de los cerezos en primavera.

Localización

El castillo de Nihonmatsu está situado en un espolón del monte Adatara, aproximadamente a medio camino entre las ciudades de Fukushima y Kōriyama, a lo largo del río Abukuma. El recinto principal del castillo estaba situado originalmente en la cima de la colina, con recintos secundarios alrededor de la base.

Tras la destrucción del recinto principal durante las batallas de finales del periodo Sengoku, el castillo fue reconstruido en la base del cerro. El castillo era de gran importancia estratégica dada su posición en el *Oshu kaido*, la carretera que comunicaba Edo con el norte de Japón.

Historia

Periodos Muromachi y Sengoku

Durante el periodo Muromachi se construyó una fortificación en la ubicación del castillo de Nihonmatsu. En 1341, Hatakeyama Takakuni, que había sido nombrado *Ōshū tandai* (funcionario de alto rango) por el shogunato Ashikaga, construyó una residencia fortificada en dicha ubicación, y le cambió el nombre a *Nihonmatsu*. A pesar de su título y posición, Hatakeyama Takakuni se vio relativamente impotente contra los clanes Date y Ashina, cuyos territorios rodeaban los suyos. Nihonmatsu Mitsuyasu reconstruyó el castillo de Nihonmatsu a principios del siglo XV.

Base de piedra en el tenshu principal

En 1568, Nihonmatsu Yoshitsugu fue atacado por Date Terumune, el padre del famoso Date Masamune. Superado en número y vencido, simuló rendirse, pero, en vez de ello, tomó a Terumune como rehén. Las fuerzas de Masamune contraatacaron y, en el combate subsiguiente, murieron tanto Nihonmatsu Yoshitsugu como Date Terumune.

El clan Date se enfrentó en 1585 en la Batalla de Hitotoribashi a una alianza de los clanes Satake, Ashina, Iwaki e Ishikawa de la Provincia de Hitachi, que pretendían aprovechar la debilidad de Nihonmatsu para hacerse con el territorio. El castillo capituló y, al año siguiente, Date Masamune atacó Nihonmatsu. El hijo de Hatakeyama Yoshitsugu incendió el castillo y huyó a Aizu. Tras estos acontecimientos, Date Masamune reconstruyó el castillo, lo convirtió en una fortificación clave de su frontera contra el clan Ashina, y asignó a su general Katakura Kagetsuna como castellano. Kagetsuna fue reemplazado más tarde por el tío abuelo de Masamune, Date Shigezane.

Después de la derrota de los Ashina, el clan Date se convertiría en el clan más poderoso de la región de Tohoku. Aun así, con el ascenso al poder de Toyotomi Hideyoshi, el clan se vio forzado a someterse y a entregar la región de Nihonmatsu en 1589 al favorito de Hideyoshi, Gamō Ujisato, quién gobernaba el Dominio de Aizu (900.000 koku). Tras la muerte de Gamō Ujisato, sus territorios le fueron asignados a Uesugi Kagekatsu, quién también gobernaba Aizu. El clan Uesugi se puso del lado de la facción de Toyotomi y, tras la derrota de su bando en la batalla de Sekigahara vieron sus territorios sustancialmente reducidos por Tokugawa Ieyasu tras la implantación del shogunato Tokugawa.

Grupo de Nihonmatsu Boys

Periodo Edo

Durante el shogunato Tokugawa el castillo fue brevemente asignado al clan Matsushita, una rama del clan Gamō, (hasta 1627). Posteriormente el territorio le fue asignado a Kato Yoshiakira, uno de los héroes de la Batalla de Shizugatake y constructor del castillo de Matsuyama en la Provincia de Iyo. En 1643, el clan Niwa fue transferido y se convirtieron en daimios del Dominio de Nihonmatsu. El clan Niwa abandonó las viejas fortificaciones de la parte alta del cerro y reconstruyó por completo el castillo en la base, desde donde gobernaron hasta la restauración Meiji.

La guerra Boshin

Al estallar el conflicto en 1868, el Dominio de Nihonmatsu se unió a una coalición de clanes partidarios del shogunato (el Ōuetsu Reppan Dōmei), y fue el escenario de la Batalla de Nihonmatsu durante la campaña de Aizu. El castillo fue tomado tras un solo día de lucha, ante la potencia de fuego superior de la Alianza Satchō partidaria del gobierno Meiji. Durante la batalla murieron 337 samuráis de Nihonmatsu y 206 samuráis aliados, y gran parte del castillo fue destruido.

El castillo hoy

Como sucedió con otros muchos castillos japoneses, en 1872, tras la restauración Meiji las estructuras de castillo que quedaban en pie fueron demolidas y su emplazamiento fue ocupado por un parque, el parque Kasumigajō, notorio por sus cerezos en flor en primavera y por un festival de muñecas hechas de flores de crisantemo en otoño.

En 1982, se reconstruyeron la puerta de Minowa y una torre *(yagura)* y se repararon los muros de piedra. La base de piedra de la de la torre del homenaje principal se restauró en 1993. El área fue declarada Sitio Histórico Nacional en el año 2007.

Castillo de Nijō

Año de construcción: 1601

Mandado a construir por: Tokugawa Ieyasu

Condición: Abierto al público

El Castillo Nijō (二条城 *Nijō-jō*) es un castillo japonés localizado en Kioto, Japón. La superficie total del castillo es de 275.000 metros cuadrados, de los cuales 8.000 metros cuadrados están ocupados por diversos edificios.

Forma parte del conjunto de *Monumentos históricos de la antigua Kioto (ciudades e Kioto, Uji y Otsu)* declarados Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en el año 1994.

Historia

En 1601 Tokugawa Ieyasu, el fundador del shogunato Tokugawa, ordenó a todos los señores feudales que contribuyeran a construir el castillo de Nijō, que se terminó durante el reinado de Tokugawa Iemitsu en 1626. Fue construido como la residencia en Kioto de los shogunes Tokugawa. Durante el shogunato Tokugawa, la capital del país era Edo, pero en Kioto residía la Corte Imperial.

El castillo central o *donjon* fue alcanzado por un rayo y destruido en 1750.

En 1788, el palacio interior fue destruido por un incendio que se propagó por la ciudad, quedando prácticamente abandonado hasta 1893.

Palacio Ninomaru

En 1867, el Palacio de Ninomaru fue el lugar desde el cual Tokugawa Yoshinobu declaró que regresaba la autoridad a la Corte Imperial de Kioto. Al siguiente año, los miembros del gabinete se instalaron en el castillo. En 1939 el palacio fue donado a la ciudad de Kioto y se abrió al público en 1940.

Organización

Defensas

El castillo de Nijō tenía dos defensas en forma de anillos concéntricos, las cuales consistían en muros y un ancho foso. También contaba con un muro mucho más sencillo que rodeaba el Palacio de Ninomaru. El muro exterior tiene tres puertas, mientras que el interior tiene dos. En la esquina suroeste del muro interior se encuentra la base de una torre de cinco pisos de alto, la cual se destruyó en 1750. El muro interior protege el Palacio de Honmaru y su jardín. Entre los dos anillos principales de defensa se encuentra el Palacio de Ninomaru, cocinas, la guardia y diversos jardines.

Palacio de Ninomaru

El Palacio de Ninomaru tiene una superficie de 3,300 metros cuadrados y está construido principalmente de ciprés Hinoki. Localizado en el lado este, se caracteriza por su elegante y simple estilo arquitectónico Shoin-zukuri, con un aire del japonés samurái. La lujosa decoración del palacio incluye grandes cantidades de hojas de oro, así como grabados en madera, con lo cual se intentaba impresionar a los visitantes con el poder y bienestar del shōgun. Las puertas corredizas y las paredes de cada habitación están decoradas con diversas pinturas realizadas por artistas de la famosa escuela Kanō. Los motivos de las pinturas en las paredes de las habitaciones fueron escogidos según la función de cada una.

El castillo es un ejemplo del control social manifestado en la arquitectura. Los visitantes de bajo rango eran recibidos en las habitaciones exteriores, en la región más austera del Ninomaru, mientras que a los visitantes de alto rango se les recibía en habitaciones interiores, con decoraciones sumamente lujosas. Lejos de intentar ocultar las entradas a las habitaciones donde se encontraban sus guardaespaldas, como en muchos castillos, los Tokugawa preferían mostrarlas prominentemente para expresar un sentido de intimidación y poder a todos los visitantes del Periodo Edo.

En el interior, hay diversas secciones: el sector de acceso, el *Tozamurai*, el *Shikidai*, el hall principal, la habitación *Sotetsu*, el *Kuro Shoin* y el *Shiro Shoin*. Cuenta con 33 habitaciones y sobre 800 tatami. El edificio alojaba distintos recibidores, oficinas y cuarteles personales del *shogun*, donde sólo estaba permitida la presencia de personal femenino. Las áreas de cocina y almacenes del palacio (daidokoro y okiyodokoro) se hallan en el lado noreste del palacio. Una de las más impresionantes características del castillo de Nijō eran los "pisos de ruiseñor" en los corredores. Para proteger a los ocupantes del ataque de asesinos que se escabulleran en el interior, el piso del corredor que rodea el palacio se construyó de tal modo que estos "trinaban como pájaros al caminar sobre ellos". La estructura de este piso recibe el nombre de *Uguisu-Bari* o *Piso del Ruiseñor*.

Palacio de Honmaru

El Palacio de Honmaru ocupa una superficie de 1600 metros cuadrados y está compuesto de cuatro partes: Las habitaciones, los cuartos para recepción y entretenimiento, los vestíbulos y el área de la cocina. Todas las zonas se encuentran conectadas por corredores y patios. El estilo arquitectónico es de finales del Periodo Edo y el edificio cuenta con pinturas de diversos artistas famosos como Kanō Eigaku.

El Palacio de Honmaru fue conocido originalmente como Palacio de Katsura antes de ser reubicado en el sitio en él se halla el día de hoy.

El Palacio Honmaru

<u>Jardines</u>

El área del castillo tiene varios jardines, así como arboledas de cerezos y árboles ume:

- El Jardín Ninomaru es una muestra del estilo *shoin zukuri* a gran escala. El diseño original del jardín se dice que fue obra de Kobori Enshu, maestro diseñador de jardines y maestro de la ceremonia del té. El jardín fue renovado en 1626 cuando el nuevo palacio fue construido en la parte sur del jardín por el Emperador Gomizuno-o. El jardín está ubicado entre los dos anillos principales de defensa, junto al palacio del mismo nombre. El jardín tiene un gran estanque con tres pequeñas islas: en el centro está la llamada *Isla de la Eterna Felicidad* (Horai-jima), la cual está flanqueada por dos islas más pequeñas, *La Isla de la Cigueña* (Tsuru-jima) y *La Isla de la Tortuga* (Kam-jima).
- El Jardín Seiryū-en es la construcción más reciente de todo el castillo. Fue construido en 1965 en la parte norte del complejo con la finalidad de poder recibir en este lugar a los visitantes oficiales de la ciudad de Kioto, así como para ser escenario de diversos eventos culturales. Mezcla elementos de estilo japonés -como la laguna y las más de mil piedras cuidadosamente ubicadas- con elementos occidentales, como el césped. El jardín Seiryū-en comprende dos casas de té -la *Koun-tei* y la *Waraku-an*- que son usadas en ceremonias públicas y recepciones oficiales. El jardín cubre un área de 16.500 metros cuadrados.

Castillo Okayama

Año de construcción: 1346

Mandado a construir por: Clan Nawa

Condición: Réplica de hormigón (1966)

El castillo Okayama (岡山城 *Okayama-jō*) es una fortificación japonesa original del siglo XVI en Okayama, capital de la prefectura homónima (Japón). En la actualidad presenta un *tenshu* reconstruido de hormigón de 1966, ya que el complejo fue destruido durante un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces ha conservado dos torres originales y es listado como uno de «los cien castillos japoneses más importantes».

Historia

En 1570, Ukita Naoie asesinó al amo del castillo Kanemitsu Munetaka y comenzó su remodelación. Este fue construido en su forma actual en 1597 —aunque no fue terminado hasta ocho años después— por orden de su hijo, Ukita Hideie. La fortaleza empleó como defensa contra los enemigos el flujo que se redirigió del río Asahi, por lo que atrajo a comerciantes y artesanos y asentó lo que sería la ciudad de Okayama.

Después de la batalla de Sekigahara, Kobayakawa Hideaki tomó el control de la fortaleza, pero murió dos años más tarde. El segundo hijo de Ikeda Terumasa, Ikeda Tadatsugu (también nieto de Tokugawa Ieyasu), se convirtió en el nuevo amo del castillo. La prevalencia sobre este por parte del clan Ikeda continuó hasta el final de la era Edo. En 1868, con el comienzo del período Meiji, se instauró una ley para la demolición de los castillos; en 1882 solo restaron unos pocos edificios, que fueron calificados como tesoros nacionales.

Arquitectura

Conforme nuevos señores se asentaban en la fortaleza se construían y ampliaban nuevos edificios respecto al estilo original Azuchi-Momoyama. Los muros exteriores del *tenshu* (torreón) de seis pisos están formados por tablas recubiertas con una laca negra que se emplea como conservante. A esta tonalidad le debe a la construcción el mote «castillo del cuervo» (U-jō 烏城*)*.

La torre Tsukimi, que sobrevivió al bombardeo estadounidense

Pese a que antes de la Segunda Guerra Mundial la torre principal fue designada Tesoro Nacional de Japón, un bombardeo la destruyó y no fue hasta 1966 que fue reconstruida. Aún se preservan dos edificios originales que sobrevivieron a la guerra, los *yagura* (torres) Tsukimi —que data del 1620— y Nishinomaru Nishite, y la zona a su alrededor conserva un radio de unos 220 m y ciertos muros, que son relativamente bajos en comparación a monumentos similares. En la actualidad, la fortificación forma parte de la lista de «los cien castillos japoneses más importantes».

Castillo de Osaka

Año de construcción: 1583

Mandado a construir por: Toyotomi Hideyoshi

Condición: Reconstruido

El castillo de Osaka (大坂城・大阪城 'Ōsaka-jō') es un castillo japonés ubicado en Osaka, Japón. Originalmente llamado *Ōzaka-jō*, es uno de los castillos más famosos del país y desempeñó un papel importante en la unificación de Japón durante el período Azuchi-Momoyama del siglo XVI.

El castillo cubre una superficie de aproximadamente un kilómetro cuadrado, dentro del parque público del Castillo de Osaka (大阪城公園 *Ōsaka-jō kōen*). Fue construido en dos plataformas de terreno rellenado, con murallas a base de piedras cortadas, y está rodeado de un pozo con agua de manera similar a los castillos europeos. El castillo tiene ocho pisos interiores (accesibles por medio de un ascensor), y cinco pisos exteriores, y fue construido sobre una base de piedra alta para proteger a sus ocupantes de atacantes con armas blancas.

El castillo está abierto al público y es fácilmente accesible desde la estación parque público del Castillo de Osaka (大阪城駅 *Ōsaka-jō eki*) de la línea circular de Osaka (大阪環状線 *Ōsaka-kanjōsen*).

El castillo es un punto popular de encuentro durante los festejos del hanami, que tiene lugar durante el florecimiento del cerezo japonés.

El interior del castillo alberga un museo, una sala de convenciones y el Altar Toyokuni, dedicado a Toyotomi Hideyoshi.

Fotografía aérea del Castillo de Osaka en 2017

Historia

- 1583: Toyotomi Hideyoshi comienza a erigir el castillo en el área donde estuvo anteriormente el templo Ikkō-ikki de Ishiyama Hongan-ji. El plan original era construir un castillo parecido al Castillo Azuchi de Nobunaga Oda, pero superior en todos los aspectos, un castillo principal de 5 pisos, con 3 pisos extras por debajo del nivel del piso, con hojas de oro a los lados de la torre para impresionar a los visitantes.
- 1585: Se termina el *donjon* interior. Toyotomi siguió extendiendo y expandiendo el castillo, haciéndolo más temible para los atacantes.
- 1598: Finalizan las obras. Muere Hideyoshi. El Castillo de Osaka pasa al hijo de Hideyoshi, Toyotomi Hideyori.
- 1600: Tokugawa Ieyasu derrota al ejército de Hideyori en la Batalla de Sekigahara y empieza su propio *bakufu* en Edo.
- 1614: Tokugawa ataca a Hideyori en el invierno, comenzando el Asedio de Osaka.

Aunque las fuerzas de Toyotomi eran inferiores en una proporción 2:1, se las arreglaron para repeler a los 200.000 hombres del ejército de Tokugawa y proteger el exterior del castillo. Tokugawa intenta reducir las defensas del castillo y comienza a rellenar el foso alrededor del castillo.

- 1615: Durante el verano, Hideyori manda cavar el foso nuevamente. Tokugawa envía de nuevo a sus fuerzas a Osaka, que obligan al ejército de Toyotomi a salir del castillo el 4 de junio. El Castillo de Osaka cae en manos de Tokugawa, el clan Toyotomi desaparece.

- 1620: El nuevo heredero del shogunato, Tokugawa Hidetada, comienza a reconstruir y rearmar al Castillo de Osaka. Erige una nueva torre principal de 5 pisos en el exterior y 8 en el interior y ordena a los clanes samurái que levanten nuevos muros. Los muros construidos en 1620 se conservan hasta el día de hoy.
- 1665: Un rayo incendia la torre principal.
- 1843: Después de años de negligencia, el castillo es remodelado cuando el *bakufu* recolectó dinero entre la gente de la región para reparar distintas torres.
- 1868: La mayoría del castillo había sido incendiado en los conflictos civiles que se produjeron durante la Reconstrucción Meiji. Bajo el gobierno Meiji, el Castillo de Osaka se convierte en cuartel del ejército.
- 1928: La torre principal es reconstruida después de que el alcalde de Osaka concluyera una colecta de fondos.
- 1945: El bombardeo sobre Osaka durante la Segunda Guerra Mundial daña la reconstruida torre principal.
- 1995: El gobierno de Osaka aprueba otro proyecto de restauración con el fin de remodelar el castillo a su era de esplendor del periodo Edo.
- 1997: Termina la restauración. El castillo es una reproducción de cemento del castillo original. Se han montado elevadores para los visitantes.

Entrada Aoya en una de las murallas circundantes

Castillo de Osaka en la noche

Castillo de Taga

Año de construcción: 724

Mandado a construir por: Tojin Ohno

Condición: Ruinas

El Castillo de Taga (多賀城, *Taga-jō*) fue un castillo japonés de estilo *jōsaku* construido a finales del período Nara en lo que ahora es parte de la ciudad de Tagajō en la prefectura de Miyagi en la región de Tōhoku en el extremo norte de Honshu, Japón. Bashō cuenta su visita al sitio en *Oku no Hosomichi*. Las ruinas de Taga-jō y su antiguo templo han sido designados Sitio Histórico Especial (特別史跡) desde 1922.

Historia

En el período de Nara, después del establecimiento de un gobierno centralizado bajo el sistema *Ritsuryō*, la corte de Yamato envió una serie de expediciones militares a lo que ahora es la región de Tōhoku en el norte de Japón para controlar a las tribus locales Emishi. En lo que ahora es la prefectura de Miyagi, se estableció una administración civil en forma de capital provincial y centros administrativos regionales a fines del siglo VI; sin embargo, se produjo un levantamiento masivo de Emishi en 709 d.C. durante el cual muchas de estas estructuras fueron destruidas. Por el *Shoku Nihongi*, tras un gran terremoto en el año 715 d.C., un gran número de personas emigraron a esta zona desde la región sur de Kantō, formando numerosos asentamientos fortificados en el interior.

Una inscripción en un monumento encontrado en el sitio del Castillo de Taga da una fecha de fundación de 724 d.C. y afirma que fue construido por Azumabito Ono como capital provincial provisional de la provincia de Mutsu. Junto con el castillo de Akita y el fuerte de Okachi en la provincia de Dewa, fue una de las principales bases para la reexpansión de Yamato hacia el norte de Honshu. Su comandante se titulaba *Chinjufu-shōgun* (鎮守府) y era el

equivalente norteño del comandante de Dazaifu (太宰府) en Kyushu. El castillo fue significativamente renovado por Fujiwara Asakari en el año 762 d.C.

El castillo de Taga fue reconstruido después de ser saqueado e incendiado por los Emishi en el año 780 d.C. A partir del 802 d.C., la frontera entre los territorios de Yamato y Emishi se desplazó hacia el norte debido a las exitosas campañas de Sakanoue no Tamuramaro, y con la construcción del Castillo de Isawa, el Castillo de Taga perdió importancia gradualmente. Se mantuvo como centro de funciones administrativas, pero la mayoría de las actividades militares se transfirieron a varios bastiones del norte. Fue gravemente dañado por el tsunami Jōgan de 869.

Panorama

Sitio del Palacio Frontal

En el siglo X, debido al colapso del antiguo sistema administrativo y al surgimiento de las bandas locales de samuráis, el gobierno central abandonó el gobierno directo en favor de un sistema feudal de señores de la guerra locales nominalmente bajo el control de varios nobles en Kioto. Taga Caste cayó gradualmente en ruinas, y el ascenso de Hiraizumi bajo el norte de Fujiwara en el siglo XII vio su desaparición final. Durante el período Nanboku-chō, Kitabatake Chikafusa y su hijo Kitabatake Akiie ocuparon brevemente el sitio de la Corte Sur, pero luego se mudaron a la fortaleza montañosa más segura del Monte Ryōzen, al norte. El sitio volvió a ser campos vacíos y no fue excavado hasta 1955, con investigaciones más extensas en 1976.

Descripción

El castillo de Taga es más una ciudad fortificada que un bastión militar. Se encuentra en una meseta a 10 kilómetros al noreste de la ciudad de Sendai, cerca de la costa del Pacífico. Esta área es un país montañoso que divide la llanura de Sendai por la mitad y que estaba cerca de Shiogama, un puerto natural que también se utilizó durante esta época. El sitio estaba rodeado por un pantano y ríos, lo que lo convertía en un lugar apropiado para la defensa.

Tagajōhi

La fortificación era un recinto cuadrado, de aproximadamente 3,4 kilómetros de perímetro, que constaba de una muralla de tierra de 5 metros de altura coronada por una empalizada de madera y protegida por un foso seco de 3-4 metros de ancho. El lado este del castillo frente a las colinas conectadas estaba especialmente bien protegido, y se construyó una puerta del lado este dentro del hueco de la pared protegida por una torreta en la esquina. Dentro de la puerta principal fortificada en el sur había un camino principal de más de 20 metros de ancho que conducía a un segundo recinto cuadrado, de 100 metros cuadrados, también con muros de tierra. El área exterior contenía oficinas administrativas, cuarteles y residencias de oficiales, mientras que el área interior contenía los edificios administrativos, talleres y almacenes del gobierno superior.

Alrededor de un kilómetro al sur de las ruinas del castillo de Taga se encuentran las ruinas de un gran complejo de templos budistas, y fuera del muro sur del castillo se encuentran las ruinas de un asentamiento planificado.

El sitio hoy se mantiene como un parque arqueológico. El Castillo de Taga fue catalogado como uno de los 100 mejores castillos de Japón por la Fundación del Castillo de Japón en 2006.

Ruinas del templo de Tagajō

Castillo de Yamagata

Año de construcción: 1357

Mandado a construir por: Naito Masamitsu

Condición: Reconstruido

El castillo de Yamagata (山形城, *Yamagata-jō*) es un castillo japonés de estilo flatland ubicado en el centro de la ciudad de Yamagata, al este de la prefectura de Yamagata, Japón. A lo largo del período Edo, el Castillo de Yamagata fue la sede del *daimyō* del Dominio de Yamagata. El castillo también era conocido como "Ka-jō" (霞城). Los terrenos del castillo están protegidos como Sitio Histórico Nacional por el gobierno japonés.

Resumen

La cuenca de Yamagata es un valle interior largo y angosto del río Mogami limitado por las montañas Ōu al este. Es un importante centro de comunicaciones para la parte sureste de la región de Tōhoku en Japón, conectando las Llanuras de Shōnai y el Mar de Japón al oeste con la Cuenca de Yonezawa al sur, y las Llanuras de Sendai y el Océano Pacífico a través de las Montañas Ōu. Además del tráfico fluvial, la ruta de la autopista Ushū Kaidō también pasa por el área. El castillo de Yamagata se encuentra en el extremo sur de la cuenca de Yamagata.

Castillo de Yamagata desde el aire, 1972

Historia

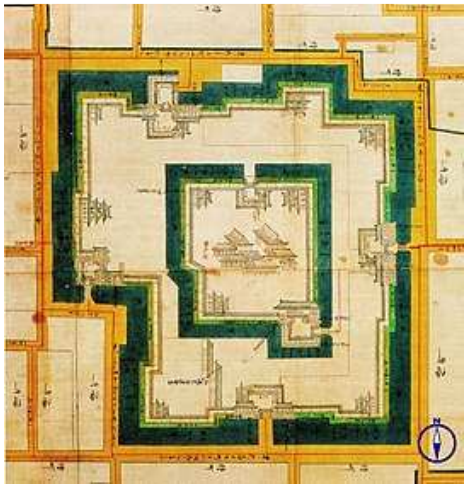
Historia temprana

El primer castillo en este sitio data de mediados del período Muromachi, cuando Shiba Kaneyori se estableció como señor de los alrededores de la provincia de Dewa y construyó una residencia fortificada en el sitio de lo que ahora es el patio interior del castillo de Yamagata. El clan Shiba fue un fuerte partidario del shogunato Ashikaga y la Corte del

Norte. Shiba Kaneyori luego cambió su apellido a "Mogami", y el clan Mogami continuó gobernando durante unos 275 años. Sin embargo, durante el período Sengoku, los Mogami habían perdido gran parte de su poder debido a una sucesión de conflictos internos y líderes de corta duración. El agresivo clan Date invadió el territorio de Mogami y después de una serie de batallas, redujo a Mogami a una posición subordinada. Sin embargo, el propio clan Date luego fue víctima de conflictos políticos internos. Aprovechando la situación, Mogami Yoshimori recuperó su independencia y casó a su hija con Date Terumune. Su hijo fue Date Masamune, y esta relación proporcionó seguridad al clan Mogami.

El hijo mayor de Mogami Yoshimori, Mogami Yoshiaki, libró muchas batallas contra varias ramas de cadetes de su propio clan, así como contra los señores de la guerra locales de muchas fortalezas en la provincia de Dewa desde su base en Yamagata, con el clan Date a veces ayudándolo, pero más a menudo obstaculizando sus esfuerzos para unidad la provincia. Sin embargo, luego de una invasión de Uesugi Kagekatsu, quien capturó la región de Shōnai, Yoshiaki se vio obligado a someterse a Toyotomi Hideyoshi. Yoshiaki reconstruyó el castillo de Yamagata en 1592, agregando un segundo patio y un tercer patio, y varias torres de vigilancia *yagura* de dos y tres pisos. El castillo nunca tuvo un *tenshu*. También presentó el *jōkamachi* por lo que más tarde se convirtió en la ciudad de Yamagata. Sin embargo, sus relaciones con Toyotomi siempre fueron tensas, ya que Toyotomi favorecía al clan Uesugi, y Hideyoshi mató a la hija de Mogami Yoshiaki, Komahime, cuando purgó a Toyotomi Hidetsugu y su familia. En el momento de la campaña de Sekigahara, Mogami Yoshiaki se puso del lado de Tokugawa Ieyasu. Las fuerzas del clan Uesugi al mando de Naoe Kanetsugu invadieron la cuenca de Yonezawa. A pesar de ser severamente superados en número, los Mogami pudieron repeler la invasión. Los Mogami fueron recompensados tras el establecimiento del shogunato Tokugawa con un aumento del territorio a 570.000 *koku* con la recuperación de la región de Shōnai. Esto condujo a una mayor expansión del castillo de Yamagata.

Sin embargo, después de la muerte de Yoshiaki en 1614, estalló un conflicto interno entre sus principales vasallos, lo que sirvió de excusa para que el shogunato conquistara el dominio en 1622.



Disposición del castillo de Yamagata

Historia posterior

El shogunato Tokugawa dividió el dominio Mogami en muchos territorios más pequeños. En 1622, la Casta Yamagata fue otorgada a Torii Tadamune, el hijo de Torii Mototada que había muerto heroicamente en la Batalla del Castillo Fushimi cerca de Kioto en el momento de la Batalla de Sekigahara. Sin embargo, fue reubicado en el castillo de Takatō en la provincia de Echigo en 1636, y el castillo y el dominio de Yamagata pasaron por una gran cantidad de clanes *daimyō*, a menudo durante menos de una generación, y sus ingresos se redujeron considerablemente. Con sus ingresos reducidos, estos *daimyō* no podían permitirse el lujo de mantener este enorme castillo y a mediados del período Edo, se permitió que el patio principal cayera en ruinas, el segundo patio se usó como residencia del *daimyō* y la mitad occidental del tercer patio se convirtió en tierra de cultivo. El castillo estaba en manos de una rama cadete del clan Mizuno en el momento de la restauración Meiji.

Con la abolición del sistema han en 1871, el Dominio de Yamagata se convirtió en la Prefectura de Yamagata, y en 1872 los terrenos del castillo se vendieron al gobierno y se utilizaron como base para el 32º Regimiento de Infantería IJA del Ejército Imperial Japonés. Muchos sakura se plantaron alrededor de los terrenos del castillo en 1906 para conmemorar la guerra ruso-japonesa. Después de la Segunda Guerra Mundial, el sitio del castillo se convirtió en el

Parque Kajō, que contiene el Museo de la Prefectura de Yamagata.. La puerta este del castillo y el sitio del torreón del castillo se restauraron en 1986, y la puerta Higashi Otemon del segundo patio de armas se restauró en 1991. En 2004 se restauró la mampostería de la puerta de Inchimon y se construyó un puente que conduce al patio de armas principal, reconstruido en 2006. Las renovaciones y las investigaciones arqueológicas están en curso, y la ciudad de Yamagata planea restaurar la mayor parte posible del castillo a su estado inicial del período Edo para el año 2033. El castillo fue catalogado como uno de los 100 hermosos castillos de Japón por la Fundación del Castillo Japonés (日本城郭協会, *Nihon Jōkaku Kyōkai*) en 2006.

Estructura

El castillo de Yamagata consta de tres áreas cuadradas concéntricas. El patio interior tiene 200 metros cuadrados, estaba protegido por muros de arcilla y fosos húmedos, y tenía puertas en los lados sureste y norte y una esquina *yagura*. Dentro del recinto se encontraban los cimientos de un *tenshu*, que en realidad nunca se construyó.

Paisaje de Sotobori

Monumento histórico del castillo de Yamagata en la puerta norte del parque Kajo

El segundo patio medía 500 metros a cada lado y rodeaba completamente el patio interior. Sus paredes exteriores estaban sangradas en lugares para permitir el fuego de flanqueo contra un enemigo atacante. Este recinto tenía grandes *puertas Masugata* en el sur y el este, y una puerta más pequeña en el norte.

La tercera área tenía unos 2 kilómetros a cada lado y encerraba las residencias semifortificadas de importantes sirvientes. El tamaño del castillo original excedía así al Castillo de Aoba en Sendai y al Castillo de Aizuwakamatsu, convirtiéndolo, con mucho, en el castillo más grande de la región de Tōhoku. *Sin embargo, sin un tenshu* masivo o paredes de piedra, era engañosamente sencillo.

Ruinas de Ninomaru Minami Otemon

Daibutsu-yo y el Setchūyō

Durante la última parte del período Heian, el comercio con China (Song) floreció debido a políticas como la apertura del puerto de Kobe de Taira no Kiyomori a países extranjeros, y Japón estuvo nuevamente expuesto al estilo arquitectónico de China. El primero en ingresar fue el estilo utilizado durante la restauración del Templo Todai-ji, que se conocía como 'tenjiku-yo (天竺様, estilo hindú), pero el término alternativo 'daibutsu-yo' fue propuesto por Hakutaro Ota en el período de posguerra.

La estatua de Rushana de la era Tenpyo en el Templo Todai-ji fue destruida por un incendio durante la Guerra Genpei al final del período Heian. Shunjobo Chogen superó numerosas dificultades para moldear una estatua del Gran Buda, cuya ceremonia de consagración se llevó a cabo en 1185. La sala de la estatua del Gran Buda fue reconstruida en 1195.

El nandaimon de Tōdai-ji es uno de los pocos ejemplos existentes del *daibutsuyō*

El estilo arquitectónico con el que Chogen restauró los edificios, incluida la sala del Gran Buda, fue muy singular y se dice que fue similar al estilo contemporáneo de la provincia (Song) de Fujian en China.

El estilo arquitectónico tiene una estructura práctica y un diseño audaz, que era ideal para albergar la estatua del Gran Buda, pero había aspectos que entraban en conflicto con la afición japonesa por los espacios suaves, y el estilo daibutsu-yo entró en declive tras la muerte de Chogen. Los artesanos involucrados en la restauración de la sala del Gran Buda se extendieron por todo el país y nació una forma de wa-yo influenciada por el daibutsu-yo, conocida como 'setchu-yo'.

Después de esto, el estilo arquitectónico del templo chino llegó a Japón debido al gran movimiento de monjes zen entre China y Japón. Este estilo, que se usa a menudo en las salas de estatuas de Buda de los templos de la secta Zen, se ha llamado 'kara-yo' desde el período Edo, pero el término 'zenshu-yo' se propuso después del final de la Segunda Guerra Mundial.

Características del Daibutsu-yo

Tiene algunos elementos en común con el zenshu-yo (kara-yo).

Arquitectónicamente, utiliza vigas de madera horizontales conocidas como vigas de unión penetrantes que se combinan con pilares para reforzar la estructura. Los extremos de las vigas de unión penetrantes están decorados con molduras conocidas como 'kurigata'. Uso de un complejo de soporte único conocido como 'sashihijiki' (brazos de soporte insertados en el fuste de un pilar).

En particular, durante el período Muromachi el estilo tradicional Wayō estaba tan fuertemente influenciado que la mezcla de los dos es a veces llamado Shin-wayō.

- Artesanía en madera gruesa y aspecto general imponente
- El uso de tirantes penetrantes

Durante el período Heian los templos se construyeron utilizando sólo tirantes no penetrantes (*nageshi* (長押)) hecho para encajar alrededor de columnas y pilares y clavado. El estilo *daibutsuyō*, primero, y el estilo *zenshūyō*, más tarde,

los reemplazó con vigas penetrantes (*nuki* (貫)), Que atraviesan la columna, y eran, por tanto, mucho más eficaz contra los terremotos. Sin embargo, el *nageshi* se mantuvo como un elemento puramente decorativo.

- Elementos estructurales gruesos visibles con función decorativa.

Como ya se mencionó, muchos elementos estructurales se dejan al descubierto y tienen una función decorativa. Por ejemplo, miembros de soporte del techo no están cubiertos por un techo y por lo tanto son totalmente visibles desde el interior del templo los lazos estabilizadores del soporte del Nandaimon (tōrihijiki (通り肘木)) que recorre todo el ancho de la puerta también son completamente visibles. Los elementos estructurales son mucho más gruesas que en los edificios Zen.

- *Sashihijiki*

El *sashihijiki* (挿肘) Es un brazo del soporte que, en lugar de descansar sobre un bloque de soporte en la parte superior de un pilar, se inserta directamente en él, como era normal en el anterior estilo *wayō*. En Todai-ji, tanto el Nandaimon como el Daibutsuden tienen seis *sashihijiki*, uno en la parte superior de la otra (*mutesaki tokyō*).

- *Ōgidaruki*

Otro detalle único en este estilo son la ōgidaruki *ōgidaruki* (扇垂木). Las vigas de soporte del techo se propagan a las esquinas desde un único punto, en un patrón en forma de abanico.

- *Kibana*

Las puntas de cada viga que sobresale termina en una estructura llamada *kibana* (木鼻 *lit. nariz de madera*).

Nandaimon (detalle). Nótese el *tōrihijiki* expuesto

Nandaimon de Tōdai-ji

Kaizan-dō de Tōdai-ji

Hokke-dō de Tōdai-ji

Amida-dō de Jōdo-ji

A raíz de éste estilo y el Daibutsuyo y el Zenshuyo, nace el Setchūyō (折衷様 *lit. estilo ecléctico*) la fusión de los elementos a partir de tres diferentes estilos antecedentes: la *wayō*, el *daibutsuyō* y el *zenshūyō*. Se ejemplifica en la sala principal en Kakurin-ji. La combinación de Wayo y daibutsuyō en particular, se hizo tan frecuente que a veces se clasifica por separado por los estudiosos bajo el nombre de Shin-Wayo (新和様 nueva Wayo).

Salón principal de Kakurin-ji

Kara-yō

La Arquitectura de la Secta Zen (Zenshuyo)

La primera secta budista zen, Rinzai, fue introducida en Japón por un monje llamado Myoan Eisai (1141-1215), seguida poco tiempo después por la segunda secta Zen, Soto, que fue introducida por Eihei Dogen (1200-1253).

Eisai fue apoyado por el segundo shogun de Kamakura, el hijo de Yoritomo, Yoriie, y se le animó a construir templos budistas en Kioto y Kamakura. Y así lo hizo. Dogen, sin embargo, declinó la invitación del regente del shogunal y optó por retirarse a lo profundo de los bosques entre las montañas de lo que hoy se conoce como la prefectura de Fukui, donde estableció el templo Eiheiji, el cuartel general de los Soto.

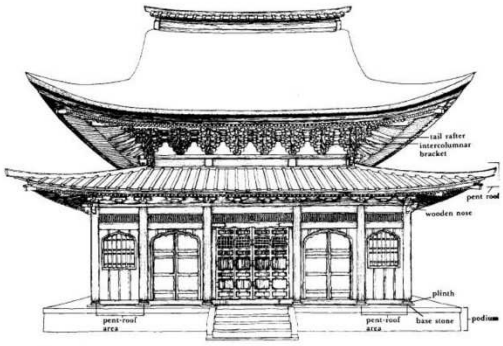
Tanto la secta Rinzai como la Soto ganaron terreno rápidamente debido al hecho de que la mente guerrera apreciaba mucho la estricta autodisciplina y el respeto por la comprensión intuitiva que mostraban. Además, estas sectas budistas zen tenían conexiones profundas con la cultura y el aprendizaje chinos y no estaban bajo la influencia de la corte, de la que el régimen del shogunal sospechaba mucho.

Templo budista zen Shofukuji, 1407

Además de una nueva doctrina, el budismo Zen también trajo consigo un nuevo estilo arquitectónico Zen que, no muy diferente del estilo del Gran Buda, se perfeccionó en la China de la dinastía Sung, pero poseía un diseño completamente diferente.

El complejo zen típico es de planta axial y simétrica bilateralmente, lo que refleja la reglamentación de la vida diaria del monje zen. Cada acto del día de un monje budista está diseñado para contribuir al panorama general de su disciplina religiosa. Las sectas zen tienen reglas tanto para la forma y el diseño de cada estructura como para la ubicación y escala de cada edificio dentro del complejo zen.

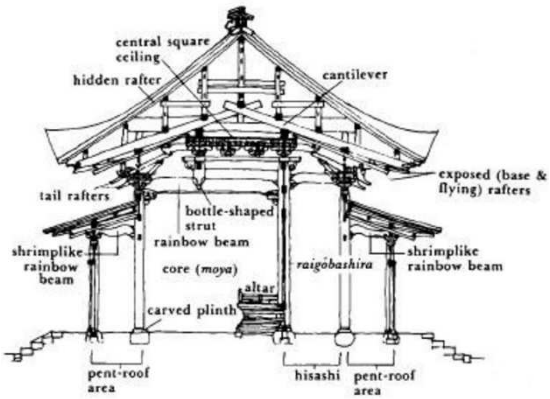
Lo que hace que el estilo arquitectónico zen sea más evidente es la forma en que se estructuran y decoran los edificios individuales. Cada sala se eleva sobre un podio de piedra y tiene un piso de piedra. Los postes se colocan sobre bloques de piedra labrada, o plintos, y están biselados tanto en la parte superior como en la inferior. Los soportes descansan sobre cada poste y en los espacios intercolumnares.



Jizodo del templo Shofukuji, 1407

La arquitectura de estilo zen en Japón también se conoce con el nombre de *Karayo*, que significa "estilo chino", un nombre que lo distingue del estilo anterior de la arquitectura budista, que en el siglo XII se consideraba indígena y como tal se llamaba *Wayo*, que significa el "estilo japonés".

Al igual que el estilo Gran Buda de Chogen, muchos de sus aspectos innovadores se adoptaron en la tecnología de construcción de otras sectas, pero a diferencia del estilo de Chogen, la arquitectura de estilo zen también prosperó por sí sola.



El templo Shofukuji Jizodo, 1407

El templo Shofukuji Jizodo, 1407

El templo Jizodo de Shofukuji fue construido en 1407, lo que lo convierte en el templo budista zen más antiguo del este de Japón al que podemos fijar una fecha exacta.

La estructura tiene 3 por 3 bahías y 1 piso de altura, pero el área circundante con un techo reprimido da la impresión de una estructura de 5 por 5 bahías y 2 pisos de altura. Sobre ella descansa un techo a cuatro aguas (irimoya). En el corazón del Jizodo hay una sección cuadrada de 1 bahía que alberga el altar.

En comparación con el estilo Gran Buda y el estilo Wayo, los miembros del estilo Karayo Zen son más delgados y le dan al exterior una apariencia fina y esbelta. Esto no tiene el costo de sacrificar la estabilidad debido a un mejor uso de las vigas de unión (nuki) que perforaron las columnas que unieron.

El Shariden del Templo Enkakuji, Kamakura

El templo Shariden de Enkakuji en Kamakura tiene una estructura muy similar al templo Jizodo, y es igual de famoso. Desafortunadamente, el edificio original se quemó hasta los cimientos en 1563, y la estructura actual fue traída de Taiheiji, uno de los 5 conventos de Kamakura. Sin embargo, la historia de Taiheiji es oscura y no se puede fijar una fecha precisa para el Shariden.

El templo Shariden de Enkakuji en Kamakura

El sistema de doble techo

Aunque el estilo zen se introdujo en la China Sung, las estructuras budistas zen de Japón están lejos de ser réplicas exactas de los prototipos chinos. Los carpinteros japoneses cambiaron los diseños originales para adaptarlos a sus preferencias. El techo en Japón generalmente está cubierto con tejas de madera en lugar de las tejas de estilo chino y está sostenido por un sistema de vigas de dos niveles.

La segunda capa oculta (nodaruki) sostiene el techo y se coloca en una inclinación más pronunciada que la primera capa expuesta de vigas (keshodaruki) debajo de ella. La construcción se fortalece aún más mediante el empleo de un voladizo (hanegi) que se encuentra entre las dos capas de vigas.

Antes del desarrollo del sistema de doble techo en el siglo X, los espacios amplios solo podían construirse empleando una caída pronunciada en el ángulo de las vigas sobre las partes periféricas (hisashi) de la estructura que rodea el centro (moya).

Con la introducción del techo doble, la inclinación de la parte inferior del techo podría configurarse independientemente de la del exterior, lo que permitiría vigas con una inclinación más suave sobre la periferia. Esto, a su vez, eliminó las sombras pesadas y dio una impresión de serenidad a las áreas periféricas. Este sistema de techo doble fue completamente una invención japonesa, después de lo cual los espacios de los templos japoneses se sintieron bastante diferentes de sus contrapartes chinas.

Árboles de enebro y salón de Buda en el templo Kenchoji, Kamakura

El Típico Plan Monástico Zen

El complejo budista zen utiliza un diseño axial. Un buen ejemplo de esto se puede encontrar en un plano existente de Kenchoji de 1331. Entramos en el complejo del templo a través de un puente arqueado, pasamos por la puerta principal (Somon) y luego continuamos entre hileras de enebros, párese frente a la Puerta de la Iluminación (Sammon), que es el equivalente de la puerta interior (Chumon) de otras sectas.

Las instalaciones de baño (Yokushitsu) se encuentran al este, mientras que la letrina (Seichin) se encuentra al oeste. Más allá está el patio central plantado de enebros y bordeado por un corredor. Encontramos el Buddha Hall (Butsuden) al norte. Situado al este del Salón de Buda se encuentra el salón para la adoración de las deidades locales (Tochido), mientras que al oeste se encuentra el Salón del Fundador (Soshido).

Saliendo del patio central encontramos las cocinas del templo (Kuri) al este y los Cuartos de los Monjes (Sodo) al oeste. Hacia el norte se encuentra el Dharma Hall (Hatto, que sirve como lugar para conferencias sobre doctrina.

Más al norte se encuentra el Guest Hall (Kyakuden) con vistas a un elegante estanque, un lugar para el entretenimiento de personas importantes. En otro recinto zen esta zona alberga un hojo, la residencia del abad y otra zona de debate doctrinal.

Kondō, Hondō, Butsuden y Shichidō garan

Sala principal es el término utilizado en para la construcción dentro de un templo budista japonés (*garan*) que consagra el principal objeto de veneración. Debido a las diversas denominaciones utilizan deliberadamente diferentes términos, este término traduce varias palabras japonesas, entre ellos *Butsuden*, *Butsu-dō*, *kondō*, *konpon-chūdō*, y *hondō*. *Hondō* es su equivalente japonés exacto, mientras que los otros son palabras más especializados utilizadas por las sectas particulares o edificios que tienen una estructura particular.

Último "Daibutsuden" de Tōdai-ji reconstruido en 1709 es un *Kondō* de 9 x 7 bahías (Tesoro Nacional de Japón)

Kondō

El término *kondō* (金堂 *Literalmente. Salón Dorado*), comenzó a utilizarse durante los periodos Asuka y Nara. Un *kondō* es la pieza central del garan de un antiguo templo budista en Japón. El origen del nombre es incierto, pero se puede derivar de la preciosidad percibida en su contenido, o del hecho de que el interior estaba lleno de oro. Este es el nombre utilizado por los templos más antiguos del país.

Un *kondō*, por ejemplo, Hōryū-ji es un verdadero edificio de dos pisos con un núcleo central de 3 x 2 bahías (*moya*), rodeado por un amplio pasillo de una bahía (hisashi (廂) lo que la hace de 5 x 4 bahías, rodeada por un *mokoshi* de una bahía de ancho, para un total de 9 x 7 bahías, el segundo piso tiene las mismas dimensiones que el núcleo del templo en la primera historia, 3 x 2 bahías, pero no tiene *mokoshi*.

Algunos templos, por ejemplo Asuka-dera o Hōryū-ji, pueden tener más de un *kondō*, pero normalmente solo existe uno y es el primer edificio que se construirá. Debido a su reducido tamaño, a los fieles no se les permiten entrar en el edificio y tienen que quedarse fuera. El *kondō* y una pagoda están generalmente rodeados de un corredor llamado *kairō*.

El uso del *kondō* declinó después del siglo X, cuando fue sustituido por un *hondō* dividido en *naijin* (内陣) (Santuario interior reservada a la deidad) y *gejin* (外陣) (espacio para los fieles, como la nave de una iglesia). El término se mantuvo en uso por cierto tiempo, incluso hasta el período Edo, pero su frecuencia disminuyó drásticamente después de la aparición del término *hon-dō* en el período Heian.

Hondō

El término *hondō* (本堂), Literalmente significa "sala principal" y consagra los objetos más importantes de la veneración. Se cree que el término ha evolucionado durante el siglo noveno para evitar el antiguo término *kondō*, en el momento utilizado por seis sectas Nara llamado Nanto Rokushū (南都六宗 *Seis sectas Nara*). Se hizo común después de la introducción de las dos sectas Mikkyo (Tendai y Shingon) a Japón.

Varios nuevos tipos de edificios del templo, incluyendo el *hondō*, fueron construidos durante el período Heian, en respuesta a las exigencias de las nuevas doctrinas. Diferentes edificios fueron llamados *hondō* dependiendo de la secta, por ejemplo: el *kondō* (Shingon), el *chudō* (Tendai), *mieidō* (Jōdo), la *Amida-do* (Shinshu). Una evolución notable del *hondō* durante este período es la inclusión de un espacio para los amantes del interior del propio *hondō*, llamado *gejin*.

Otros nombres como *Konpon-chūdō* (根本中堂), Literalmente "sala central cardinal" se utiliza también, por ejemplo, para la sala principal en el Monte Hiei en Enryaku-ji. El templo funerario Tokugawa de Kan'ei-ji, que había sido construido expresamente para imitar a Enryaku-ji, también tenía una, a pesar de que no ha sobrevivido. Yama-dera en Yamagata es otro ejemplo de un templo que utiliza este nombre.

Butsuden

El Butsuden o Butsu-dō (仏殿・仏堂), Literalmente "Sala de Buda", es la sala principal del templo Zen de escuelas como la Sōtō 曹洞 y Rinzai 臨済. Este estilo arquitectónico llegó junto al Zen durante el período Kamakura. Existen los siguientes tipos de *Butsuden* o *Butsu-do*:

- El más simple es un edificio cuadrado 3 x 3 bahías, sin *mokoshi* (裳階).
- El segundo tipo es también de 3 x 3 bahías, pero tiene un *mokoshi* de una bahía alrededor el núcleo del templo, lo que hace que se vea como una de dos pisos, la construcción queda de 5 x 5 bahías como en el caso del Butsuden.
- También se sabe que durante los siglos 13 y 14, los grandes *butsuden* que miden 5 x 5 bahías teniendo un *mokoshi* fueron construidos, pero ninguno sobrevive. Sin embargo, todavía existen *butsuden* de 3 x 3 bahías con un *mokoshi*, por ejemplo, en Myoshin-ji.

Este *butsuden* Zen de un piso en Myōshin-ji parece que tuviera dos pisos debido a su *mokoshi*

Período Edo

En el caso de la escuela Zen Ōbaku que llegó tarde a Japón, la arquitectura conserva el estilo Ming de China. El *hondō* de templos Ōbaku Zen se suele llamar *daiyū-hōden* (大雄宝殿), literalmente, 'el Salón del tesoro del *Mahāvīra* (Gran Héroe)'. Un ejemplo se puede encontrar en Mampuku-ji.

Shichidō garan

Shichidō garan es un término budista japonés que indica las siete salas que componen el complejo del templo budista ideal. Esta palabra compuesta se compone de la palabra *shichidō* (七堂), que significa literalmente "siete salas", y *garan* (伽藍), que significa "templo". El término a menudo es acortado a *garan*, a pesar de que *shichidō* signifique siete salas el término puede variar, y también se destaca que 七堂 es posiblemente una mala interpretación de *shitsudō* (悉堂), que significa un templo completo. En la práctica, *shichidō garan* a menudo simplemente significa un gran templo con muchos edificios.

Parte de los *garan* de Tōshōdai-ji (izquierda a derecha, el *kondō*, el *kōdō*, el *korō* y el *raidō*)

Garan (伽藍) en japonés es una forma abreviada de la expresión *sōgya ranma* (僧伽欄), una transliteración del sánscrito *saMghaaraama*, que literalmente significa "jardín de los monjes", un *garan* japonés era originalmente solo

un parque donde los monjes se reunían junto a su maestro, pero el término más tarde pasó a significar "templo budista".

Una reconstrucción del trazado original de Asuka-dera con una pagoda en su centro

La palabra *garan* se puede encontrar en un registro en Nihon Shoki del año 552, aunque ningún monasterio de este tiempo sobrevive, así que no se sabe cómo eran.

La palabra compuesta *shichidō garan* (七堂伽藍 *siete salas del templo*) se encuentra en una literatura mucho más reciente del período Edo, se refiere a un complejo que tenía un conjunto completo de edificios que forman un templo budista ideal.

Un registro de fecha 577 en el Nihon Shoki establece que una misión que incluye entre otros un arquitecto de templo y un creador de imágenes budista fue enviado por el rey Seong de Baekje (聖王) a Japón, con más artesanos budistas relacionados enviados en los años siguientes. Las excavaciones realizadas entre 1979 y 1980 en el sitio del templo de Jeongnimsa en Buyeo, capital de Baekje entre los años 538 y 663, reveló que el templo original fue presentado en un estilo típico de norte a sur con edificios principales puestos en el eje central, que era un arreglo estrechamente adherido a Shitennō-ji en Osaka.

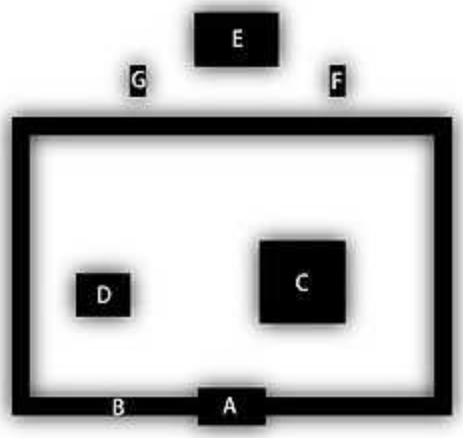
Composición

Lo que se cuenta en el grupo de los siete edificios, o *shichidō*, puede variar mucho de templo en templo, de secta en secta, y de vez en cuando. Como se mencionó anteriormente, *shichidō garan* podría significar un templo completo o incluso simplemente un gran complejo de templos.

De acuerdo a un texto del siglo XIII, "un garan es un templo con un *kon-dō* (sala principal), una *tō* (pagoda), un *kō-dō* (sala de conferencias), un *shōrō* (campanario), un *jiki-dō* (refectorio), un *sōbō* (vivienda para los monjes) y un *kyōzō* (depósito de escritos, biblioteca)". Estos son los siete que figuran como elementos *shichidō* de templo Nanto Rokushū (南都六宗 *seis sectas Nara*).

<u>Ejemplos</u>

Hōryū-ji



Plano del *shichidō garan* de Hōryū-ji

Hōryū-ji (法隆寺) Es un templo budista de la secta "Shōtoku" en Ikaruga, prefectura de Nara, Japón. Su *garan* se compone de:

A. *Chūmon* (中門)
En un templo, la puerta después de que el *naindaimon* conectado a un *kairō.*

B. *Kairō* (回廊・廻廊)
Un pasaje largo y techado con pórtico que rodea al *kondō* y la pagoda.

C. *Kon-dō* (金堂)
El salón principal de un *garan*, que alberga el principal objeto de culto.

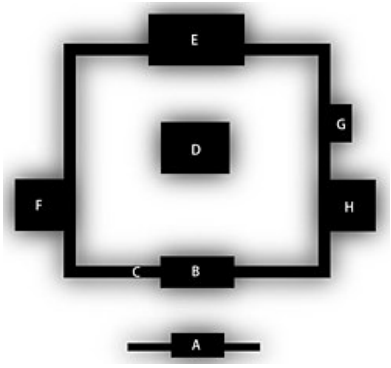
D. *Tō*
Una pagoda, que es una evolución de la estupa (una especie de relicario). Después de llegar a China, la estupa se convirtió en una torre con un número impar de capas (tres, cinco, siete, nueve, trece).

E. *Kōdō* (講堂)
La sala de conferencias de un *garan* no Zen.

F. *Kyōzō* (経蔵)
Literalmente. "depósito de escrituras". Repositorio de sutras y libros sobre la historia del templo. También se le llama kyōdō.

G. *Shōrō* (鐘楼)
Un campanario.

Zuiryū-ji



Plano del *shichidō garan* de Zuiryū-ji

Zuiryū-ji es un templo Zen de la secta Sōtō en Takaoka, Prefectura de Toyama.

A. *Sōmon* (総門)
La puerta de entrada al tempo. Este precede al *sanmon*, más grande e importante.

B. *Sanmon* (三門 or 山門)
La puerta de en frente de la butsuden, con más frecuencia tienen dos pisos (nijūmon). El nombre es la abreviatura de Sangedatsumon (三解脱門), Literalmente, puerta de las tres liberaciones. Sus entradas (*kūmon* (空門), *musōmon* (無相門) y *muganmon* (無願門)) simbolizan las tres puertas a la iluminación. Al entrar, uno puede liberarse simbólicamente de las tres pasiones de ton (貪 *codicia*), *shin* (瞋 *odio*), y *chi* (癡 *imprudencia*).

C. *Kairō* (回廊)
Vea arriba

D. *Butsuden* (仏殿)
Literalmente. "Salón de Buda". Un edificio que consagra la estatua de Buda o de un *bodhisattva* y dedicado a la oración.

E. *Hōdō* (法堂)
Literalmente. "Sala de Dharma". Un edificio dedicado a conferencias dictadas por el sumo sacerdote en las escrituras del Budismo (el *hō*).

F. *Zendō* (禅堂)
Literalmente. "sala del Zen". El edificio donde los monjes practican *zazen*, y una de las principales estructuras de un *garan* Zen.

G. *Shōrō* (鐘楼)
Un campanario.

H. *Kuri* (庫裏)
Un edificio donde se encuentran las galeras, la cocina y las oficinas de un *garan* Zen.

Otro *garan* Zen típico, de los cuales kencho-ji es un buen ejemplo, comienza con el *sōmon* seguido del *sanmon*, la sala principal (el *Butsuden*), la sala de conferencias (*hattō*), y la residencia del jefe del abad (*hōjō*) todos alineados más o menos en un eje de norte a sur, con el baño de la casa (*yokushitsu*) y el repositorio sūtra (*kyōzō*) al este, y la sala de los monjes (*sodō*) al oeste.

Las pagodas

Las pagodas en Japón se denominan *tō* (塔 *literalmente pagoda*), aunque a veces también *buttō* (仏塔 *pagoda budista*) o *tōba* (塔婆 *pagoda*), e históricamente derivan de la pagoda china, en sí misma una interpretación de la estupa india. Al igual que la estupa, las pagodas se utilizaron originalmente como relicarios, pero en muchos casos terminaron perdiendo esta función. Las pagodas son esencialmente budistas, y se tratan de un componente importante de los complejos de estos templos japoneses. Hasta el Shinbutsu bunri de 1868, un santuario sintoísta normalmente también era un templo budista, por lo que las pagodas tampoco son raras en terrenos sintoístas. El conocido santuario Itsukushima, por ejemplo, cuenta con una.

Después de la Restauración Meiji, la palabra *tō*, una vez utilizada exclusivamente en un contexto religioso, pasó a significar también "torre" en el sentido occidental, como por ejemplo en la torre Eiffel (エッフェル塔, *Efferu-tō*).

Historia

La estupa era originalmente un simple montículo que contenía las cenizas de Buda, que con el tiempo se volvió más elaborado, mientras que su remate se hizo proporcionalmente más grande. Después de llegar a China, la estupa tuvo influencias de la torre de vigilancia china y se convirtió en la pagoda, una torre con un número impar de pisos. Su uso luego se extendió a Corea y, desde allí, a Japón. Tras su llegada al país nipón junto con el budismo en el siglo VI, la pagoda se convirtió en uno de los puntos focales de los primeros *garan* japoneses. Finalmente evolucionó en forma, tamaño y función, perdiendo finalmente su papel original como relicario. La pagoda también se volvió extremadamente común, mientras que en el continente asiático son raras.

Con el nacimiento de nuevas sectas en siglos posteriores, la pagoda perdió importancia y, en consecuencia, fue relegada a los márgenes del *garan*. Los templos de las sectas Jōdo rara vez tienen una pagoda. Durante el período Kamakura, la secta Zen llegó a Japón y sus templos tampoco incluyeron este edificio normalmente.

Las pagodas eran originalmente relicarios y no contenían imágenes sagradas, pero en Japón muchas consagran estatuas de varias deidades, por ejemplo, la pagoda de cinco pisos del Hōryū-ji. Para permitir la apertura de una habitación en la planta baja y, por lo tanto, crear un espacio utilizable, el eje central de la pagoda, que originalmente llegaba al suelo, se acortó a los pisos superiores, donde descansaba sobre vigas de soporte. En esa sala se encuentran estatuas de los principales objetos de culto del templo. Dentro de las pagodas del budismo Shingon puede haber pinturas de deidades, llamadas Shingon Hasso (真言八祖), y en el techo y en el eje central puede haber decoraciones y pinturas.

Evolución de la estructura y el diseño

Detalle de los soportes del techo de la pagoda del Daigo-ji, Kioto

El borde de los aleros de una pagoda forma una línea recta, y cada borde siguiente es más corto que el anterior. Cuanto mayor es la diferencia de longitud entre pisos, siguiendo un parámetro llamado *teigen* (逓減 *disminución gradual*), más sólida y segura parece ser la pagoda. Tanto el *teigen* como el remate son mayores en las pagodas más antiguas, lo que les da una sensación de robustez. Por otra parte, las más recientes tienden a ser más empinadas y cuentan con remates más cortos, creando siluetas más esbeltas.

Desde el punto de vista estructural, las pagodas antiguas tenían una base de piedra (心礎, *shinso*) sobre la cual se encontraba el pilar principal (心柱, *shinbashira*). A su alrededor se erigirían los pilares de soporte del primer piso,

luego las vigas que sostienen los aleros y así sucesivamente. Los otros pisos se construirían sobre el terminado, y en la parte superior del pilar principal se colocaría el remate. En épocas posteriores, todas las estructuras de soporte se erigirían a la vez, y más tarde se colocaron partes fijas de función más cosmética.

Las primeras pagodas tenían un pilar central que penetraba profundamente en el suelo. Con la evolución de las técnicas arquitectónicas, primero se colocó sobre una base de piedra a nivel del suelo, luego se acortó y se colocó sobre vigas en el segundo piso para permitir la apertura de una habitación.

Su papel dentro del templo disminuyó gradualmente mientras eran reemplazados funcionalmente por las salas principales (*kondō*). Originalmente la pieza central del *garan* Shingon y Tendai, fueron trasladadas más tarde a sus bordes y finalmente abandonadas, en particular por las sectas Zen, las últimas en aparecer en Japón.

Pérdida de importancia de la pagoda dentro del *garan*

Una reconstrucción del aspecto original del Asuka-dera, con la pagoda situada en el lugar preeminente

Debido a las reliquias que contenían, las pagodas de madera solían ser la pieza central del *garan*, los siete edificios considerados indispensables para un templo. Gradualmente perdieron importancia y fueron reemplazadas por el *kondō* (salón principal). Esta pérdida de estatus fue tan extrema que las escuelas Zen, que llegaron posteriormente a Japón desde China, normalmente no cuentan con una pagoda. El diseño de cuatro templos tempranos ilustra claramente esta tendencia: en orden cronológico Asuka-dera, Shitennō-ji, Hōryū-ji y Yakushi-ji. En el primero, la pagoda estaba en el mismo centro del *garan* rodeada por tres pequeños *kondō*. En el segundo, un solo *kondō* está en el centro del templo y la pagoda se encuentra frente a él. En el Hōryū-ji, están uno al lado del otro. El Yakushi-ji tiene un solo *kondō* grande en el centro con dos pagodas a los lados. La misma evolución se puede observar en los templos budistas de China.

Tipos

De las muchas formas de pagoda japonesa, algunas están construidas en madera y se conocen colectivamente como mokutō (木塔 *pagoda de madera*), pero muchas están talladas en piedra sekitō (石塔 *pagoda de piedra*). Las pagodas de madera son grandes edificios con dos pisos, como el *tahōtō* (多宝塔), pero normalmente tienen un número impar de pisos. Las pagodas de madera existentes con más de dos pisos casi siempre tienen tres, y por lo tanto se llaman *sanjū-no-tō* (三重塔 *pagoda de tres pisos*), y se llaman *gojū-no-tō* (五重塔 *pagoda de cinco pisos*). Las pagodas de piedra son casi siempre pequeñas, por lo general muy por debajo de los 3 metros, y como regla no ofrecen espacio utilizable. Si tienen más de un piso, las pagodas se llaman *tasōtō* (多層塔 *pagoda de varios pisos*) o *tajūtō* (多重塔 *pagoda de varios pisos*).

El tamaño de una pagoda se mide en *ken*, donde un *ken* es el intervalo entre dos pilares de un edificio de estilo tradicional. Un *tahōtō*, por ejemplo, puede ser de 5x5 ken o de 3x3 ken.

Pagodas de madera

Tasōtō

Los *tasōtō* de madera son pagodas con un número impar de pisos. Algunos pueden parecer tener un número par debido a la presencia entre los pisos de techos cerrados, puramente decorativos, llamados *mokoshi*. Un ejemplo famoso es la pagoda oriental del Yakushi-ji, que parece tener seis pisos pero tiene solo tres. Existieron algunas con siete o nueve pisos, pero todas los que se han preservado tienen tres (y por lo tanto se llaman *sanjū-no-tō*, "pagoda de tres pisos") o cinco (y se llaman *gojū-no-tō*, "pagoda de cinco pisos"). La pagoda más antigua de tres pisos se encuentra en el Hokki-ji de Nara y fue construida entre 685 y 706. La pagoda de cinco pisos más antigua que existe

pertenece al Hōryū-ji y fue construida en algún momento durante el período Asuka (538-710). El *tasōtō* de madera más alto pertenece al Tō-ji, Kioto. Cuenta con cinco pisos y 54 m de altura.

La pagoda oriental del Yakushi-ji

Hōtō

Un *hōtō* en el Yakuō-ji, prefectura de Tokushima

Un *hōtō* de madera es un tipo poco común de pagoda que consta de cuatro partes: una piedra de base baja, un cuerpo cilíndrico con una parte superior redondeada, un techo piramidal y un remate. A diferencia del *tahōtō* similar, no tiene un techo cuadrado cerrado (*mokoshi*) alrededor de su núcleo cilíndrico. Por otra parte, al igual que el *tahōtō* toma su nombre de la deidad budista Tahō Nyorai. El *hōtō* surgió durante el período Heian temprano, cuando las sectas budistas Tendai y Shingon llegaron por primera vez a Japón.

Solía haber muchos *hōtō* de tamaño completo, pero prácticamente solo sobreviven los pequeños, hechos de piedra y metal. Un buen ejemplo de *hōtō* de tamaño completo se puede ver en Ikegami Honmon-ji en Nishi-magome, Tokio. La pagoda mide 17,4 metros de alto y 5,7 metros de ancho.

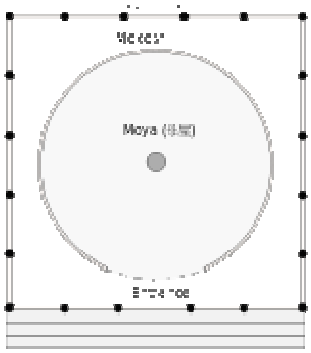
Tahōtō

El *tahōtō* es un tipo de pagoda de madera único por tener un número par de pisos (dos). El primer piso con un núcleo redondeado, el segundo circular. Este estilo de *tō* se creó rodeando la base cilíndrica de un *hōtō* con un techado cuadrado llamado *mokoshi*. El núcleo de la pagoda tiene solo un piso, con su techo debajo del segundo piso circular, que es inaccesible. Al igual que el *tasōtō* y el *rōmon*, a pesar de su apariencia, solo ofrece espacio utilizable en la planta baja.

Debido a que su tipo no existe ni en Corea ni en China, se cree que fue inventado en Japón durante el período Heian (794-1185). El *tahōtō* era lo suficientemente importante como para ser considerado uno de los siete edificios indispensables (del llamado Shichidō garan) de un templo Shingon.

Por lo general, la base de un *tahōtō* tiene 3 *ken* de ancho con cuatro pilares de soporte principales llamados *shitenbashira* (四天柱) en las esquinas. La habitación en forma de *shitenbashira* alberga un santuario donde se consagran los principales objetos de adoración (el *gohonzon*).

Sin embargo, existen *tahōtō* más grandes de 5x5 *ken* y se les llama *daitō* (大塔 *pagoda grande*) debido a sus dimensiones. Este es el único tipo de *tahōtō* que conserva la estructura original con una pared que separa el corredor (*mokoshi*) del núcleo de la estructura. Este tipo de pagoda solía ser común, pero, de todos los *daitō* jamás construidos, solo tres aún existen. Uno está en Negoro-ji de la prefectura de Wakayama, otro en Kongōbu-ji, nuevamente en Wakayama, y el último en Kirihata-dera, prefectura de Tokushima. El *daitō* en Kongōbu-ji fue fundado por Kūkai, monje de la secta Shingon. El edificio encontrado en Negoro-ji mide 30,85 metros de altura y es un Tesoro Nacional.



Planta del *daitō* del Negoro-ji

Daitō del Negoro-ji

Pagodas de piedra

Una rara pagoda de 16 pisos en el Chōshō-ji en Kamakura

Las pagodas de piedra (*sekitō*) generalmente están hechas de materiales como apatita o granito, son mucho más pequeñas que las de madera y están finamente talladas. A menudo llevan inscripciones en sánscrito, figurillas budistas y fechas *nengō* del calendario lunar japonés. Al igual que las de madera, en su mayoría se pueden clasificar según el número de pisos como los *tasōtō,* o *hōtō*, pero hay algunos estilos que casi nunca se ven en madera, como el *gorintō*, el *muhōtō*, el *hōkyōintō* y el *kasatōba*.

Tasōtō o tajūtō

Con unas pocas excepciones muy raras, el *tasōtō*, también llamado *tajūtō* (多層塔) tiene un número impar de pisos, normalmente comprendidos entre tres y trece. Suelen tener menos de tres metros de altura, pero en ocasiones pueden ser mucho más elevados. La más alta que se preserva es una pagoda de 13 pisos en el Hannya-ji en Nara, que mide 14,12 m. A menudo están dedicadas a Buda y no ofrecen espacio utilizable, pero algunas tienen un pequeño espacio en el interior que contiene una imagen sagrada. En la más antigua que existe, mientras que los bordes de cada piso son paralelos al suelo, cada piso sucesivo es más pequeño que el siguiente, lo que da como resultado una curva fuertemente inclinada. Los *tasōtō* más modernos tienden a tener una figura menos pronunciada.

Hōtō

Un *hōtō* del Ankokuron-ji

Un *hōtō* (宝塔 *estupa joya*) es una pagoda que consta de cuatro partes: una piedra de base baja, un cuerpo cilíndrico con una parte superior redondeada, un techo de cuatro lados y un remate. Esta estructura se creó durante el período Heian temprano, cuando llegó el budismo Tendai y Shingon al país nipón. Los *hōtō* de piedra y metal son lo que más han prevalecido.

Gorintō

Un ejemplo de *gorintō*

El *gorintō* (五輪塔 *torre de cinco anillos*) es una pagoda que se encuentra prácticamente solo en Japón, y se cree que fue adoptada por primera vez por las sectas Shingon y Tendai durante el período Heian medio. Se usa como marcador de tumbas o como cenotafio y, por lo tanto, es una vista común en los templos y cementerios budistas. También se le llama *gorinsotōba* (五輪卒塔婆 *estupa de cinco anillos*) o *goringedatsu* (五輪解脱), donde el término *sotoba* es una transliteración de la palabra sánscrita estupa.

En todas sus variaciones, el *gorintō* está hecho de cinco bloques, cada uno con una de las cinco formas que simbolizan los *Godai* (cinco elementos) que se cree que son los bloques de construcción básicos de la realidad: tierra (cubo), agua (esfera), fuego (pirámide), aire (media luna) y éter, energía o vacío (loto). Los dos últimos anillos (aire y éter) están unidos visual y conceptualmente en un solo subgrupo.

Hōkyōintō

Un *hōkyōintō*

El *hōkyōintō* (宝 篋 印 塔) es una gran pagoda de piedra llamada así porque originalmente contenía el sūtra Hōkyōin dharani. Originalmente se usó como cenotafio para el rey Qian Liu de Wuyue, China.

Se cree que la tradición del *hōkyōintō* en Japón comenzó durante el período Asuka (550–710). Solían estar hechos de madera y comenzaron a fabricarse en piedra solo durante el período Kamakura. También es durante este período que comenzaron a usarse como lápidas y cenotafios. El *hōkyōintō* comenzó a producirse en su forma actual durante el período Kamakura. Como un *gorintō*, está dividido en cinco secciones principales que representan los cinco elementos de la cosmología japonesa. El sūtra que a veces esconde contiene todas las obras piadosas de un Buda Tathāgata, y los fieles creen que, al rezar frente al *hōkyōintō*, sus pecados serán cancelados, durante sus vidas estarán protegidos de los desastres y después de la muerte irán al cielo.

Muhōtō o rantō

Un *muhōtō*

El *muhōtō* (無縫塔 *sin torre de puntadas*) o rantō (卵塔 *torre de huevos*) es una pagoda que generalmente marca la tumba de un sacerdote budista. Originalmente fue utilizado solo por las escuelas Zen, pero luego fue adoptado por las demás también.

Kasatōba

Dos *kasatōba* en el Hannya-ji, Nara

Una *kasatōba* (笠塔婆 *estupa de paraguas*) es simplemente un poste de piedra regular colocado sobre una base cuadrada y cubierto por un techo piramidal. Sobre el techo hay una piedra en forma de cuenco y otra en forma de loto. El fuste puede estar tallado con palabras en sánscrito o imágenes en bajo relieve de dioses budistas. Dentro del pozo puede haber ruedas de piedra, que permiten a los fieles dar la vuelta a la estupa mientras rezan, como con una rueda de plegaria.

Shinden-zukuri

Shinden-zukuri (寝殿造) se refiere al estilo de arquitectura doméstica-nobiliaria que se desarrolló en torno a las mansiones palaciegas o aristocráticas construidas en la capital imperial de Heian-kyō (平安京, hoy Kioto) en el período Heian (794-1185), sobre todo en el siglo X en Japón.

Shinden-zukuri dio lugar a lo estilos *shoin-zukuri* y *sukiya-zukuri* (estilo arquitectónico de las casas de té). Durante el período Kamakura, se convirtió en *buke-zukuri* (武家造 arquitectura doméstica de la nobleza guerrera).

Aunque los dos caracteres que comprenden el término *shinden* (寝殿) pueden ser actualmente traducidos como "pabellón dormitorio", en el siglo XVIII, cuando el término fue adoptado desde China, su significado podría haberse acercado al uso original Tang de "casa o edificio de la aristocracia o gobierno".

Origen

En un principio los nobles no establecían su propia residencia, sino que, en su lugar, visitaban a su esposa principal y secundaria en su propio hogar o el de sus padres. Sin embargo, en el caso de obtener la posición de cabeza de familia o líder de un clan, él construiría su propio palacio e instalaría a sus esposas en diferentes apartamentos dentro de la residencia.

Modelo del Higashi Sanjō-dono, un típico complejo arquitectónico *shinden-zukuri* (ya no existe).
1. *Shinden* (寝殿), 2. Kita-no-tai (北対), 3. *Hosodono* (細殿), 4. Higashi-no-tai 東対, 5. Higashi-kita-no-tai (東北対) 6. Samurai-dokoro (侍所), 7. Watadono (渡殿), 8. Chūmon-rō (中門廊), 9. Tsuridono (釣殿)

Para acomodarlas, el *shinden* de un noble consistía en una serie de halls y edificios más pequeños conectados por corredores cubiertos. Los aposentos del señor se encontraban al sur de los demás. Directamente detrás, dirección norte, estaba el hall dado a la esposa principal o *kita no kata* (la persona del norte).

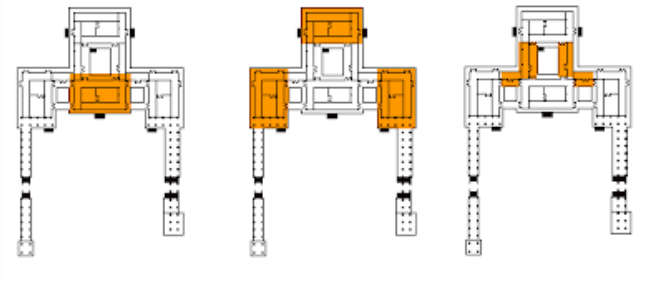
Detrás de estos se encontraba la cocina, los cuartos de los sirvientes y los almacenes. Las demás esposas eran alojadas en halls separados al este y oeste del centro de la mansión en un eje norte/sur. Frente cada uno de los halls de las esposas había un pequeño patio ajardinado mientras que al sur de los aposentos del señor había una magnífica enfocada en un lago artificial.

Estructura

La principal característica del *shinden-zukuri* es la especial simetría del conjunto de edificios, así como el espacio entre ellos sin explotar.

Una mansión se establecía por lo general en un *chō* (町 *109.1 m*) cuadrado. El edificio principal, el *shinden* (寝殿) *Lugar para dormir*, se situaba en el centro, en orientación norte-sur, dando el lado sur a un patio abierto. Dos edificios subsidiarios, el *tai-no-ya* (對屋・対屋 *habitaciones opuestas*), se situaban a la derecha y a la izquierda del *shinden*, ambos en un eje este-oeste. El *tai-no-ya* y el *shinden* están conectados por dos corredores llamados respectivamente *sukiwatadono* (透渡殿) y *watadono* (渡殿). Un *chūmon-rō* (中門廊, portón del corredor central) en el punto medio de los dos corredores conduce a un patio, al sur, donde se celebraban muchas ceremonias. Desde

el *watadono*, pasillos se extienden hacia el sur, finalizando en el *tsuridono* (釣殿 *pabellón de pesca*), pequeño pabellón que forma una U alrededor del patio. Los aristócratas más ricos construían más edificios detrás del *shinden* y *tai-no-ya*.



Esquema mostrando el shinden (izq.), tainoya (centro) y watadono (der.)

La nave central o núcleo del *shinden* (*moya*) está rodeada por un corredor techado de un ken de ancho llamado *Hisashi*. El *moya* es un gran espacio, que es posible dividir gracias a unas pantallas portátiles. Los huéspedes y residentes de la casa se sientan sobre esteras. A partir del florecimiento del estilo *shinden-zukuri* durante el período Heian, las casas tienden a ser amuebladas y decoradas con el arte característico de la época.

En frente a la *moya* al otro lado del patio hay un jardín con un estanque. El agua corre desde un arroyo (*yarimizu* 遣水) hasta un gran estanque, al sur del patio. El estanque posee islotes y puentes que se combinan con las formas de las montañas, los árboles y rocas. El conjunto estaba destinado a crear la sensación de estar en la Tierra Pura, el paraíso del Buda Amida.

Los oficiales y guardias vivían cerca de las puertas del este.

Otros estilos influenciados

Buke-zukuri

Orii Samurai Residence, Takahashi, Okayama

El *buke-zukuri* era el estilo de las casas construidas para familias militares. Era similar en estructura al *shinden-zukuri* ordinario, con algunos cambios en las habitaciones para acomodar las diferencias entre las familias de la aristocracia y las familias militares. Durante el tiempo en que las familias militares se levantaron en el poder sobre los aristócratas, las zonas principales de las viviendas cambiaron. Cada señor tuvo que construir un espacio extra

para mantener a sus soldados a su alrededor en todo momento, con las armas a su alcance en caso de un ataque repentino. Para ayudar a protegerse contra estos ataques, una *yagura* o torre fue construida, habiendo antorchas esparcidas por los jardines para que pudieran ser iluminados lo más rápido posible.

Con el incremento de personas viviendo bajo el mismo techo, se construyeron habitaciones adicionales llamadas *hiro-bisashi* ("habitación amplia bajo la cornisa") agrupadas en torno a la *shinden*. El *zensho* (膳所 cocina) se hizo más grande para dar cabida al número de personas necesarias para cocinar suficiente comida para los soldados y miembros de la familia.

A diferencia del *shinden-zukuri*, las casas *buke-zukuri* eran simples y prácticas, manteniéndose lejos de la absorción en el arte y la belleza que condujo a la caída de la corte Heian. Las habitaciones características de una casa *buke-zukuri* son los siguientes:

- *Dei* (出居, recepción)
- *Saikusho* (細工所, armería)
- *Tsubone* (局, un espacio compartido en la mansión)
- *Kuruma-yadori* (車宿, refugio para los vehículos y las vacas)
- *Jibutsu-dō* (持佛堂, una habitación en la que se guardaban las tablillas de los ancestros y otros símbolos de culto budista)
- *Gakumon-jō* (espacio o cuarto para el estudio)
- *Daidokoro* (cocina)
- *Takibi-no-ma* (焚火間, espacio para el fuego)
- *Baba-den* (馬場殿, cuarto para el entrenamiento de los caballos)
- *Umaya* (厩, establo)

El estilo *buke-zukuri* cambió entre los períodos Kamakura y Muromachi, y en ocasiones las habitaciones en las casas de estilo *buke-zukuri* disminuyeron a medida que los daimyos comenzaron a utilizar castillos.

Shoin-zukuri

Shoin-zukuri (書院造) es un estilo de arquitectura residencial japonés usado en las mansiones militares, salas de recepción de invitados en los templos, y los dormitorios de los abades Zen del período Azuchi-Momoyama (1568-1600) y el período Edo (1600-1868). Constituye la base del estilo tradicional de casa japonesa de hoy.

Las características del desarrollo del estilo *shoin-zukuri* fueron la incorporación de postes cuadrados y pisos completamente cubiertos con tatami. El estilo toma su nombre del *shoin*, un término que originalmente identificaba un estudio y lugar para tratar sobre el sūtra dentro de un templo, pero que más tarde llegó a significar solo un salón de dibujo o estudio.

El estilo Shoin fue primeramente usado en el Pabellón de Plata, Ginkakuji

Sukiya-zukuri

Sukiya-zukuri (数寄屋造り) es un tipo de estilo arquitectónico residencial japonés. *Suki* significa gusto refinado y bien cultivado y deleite en actividades elegantes y se refiere al disfrute de la ceremonia del té exquisitamente realizada.

Katsura Imperial Villa, Kioto, uno de los primeros ejemplos del estilo *sukiya*. Tenga en cuenta que el edificio de la derecha es más antiguo que el de la izquierda y más similar al antiguo estilo shoin

La palabra originalmente denotaba un edificio en el que se realizaba la ceremonia del té (conocido como *chashitsu*) y se asociaba con arreglos florales ikebana y otras artes tradicionales japonesas. Ha venido a indicar un estilo de diseño de instalaciones públicas y viviendas privadas basado en la estética de la casa de té.

Históricamente y por tradición, *sukiya-zukuri* se caracteriza por el uso de materiales naturales, especialmente la madera. En la arquitectura contemporánea, sus conceptos formales y espaciales se mantienen vivos en materiales modernos como el acero, el vidrio y el hormigón.

Orígenes

En 1587, Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) contrató al maestro del té Sen no Rikyū como su asesor en asuntos estéticos. En el recinto del imponente castillo Jurakudai de Hideyoshi en Kioto, Rikyū diseñó un edificio de dieciocho esteras conocido como *Colored Shoin*, que se pensó que era el primer ejemplo de arquitectura *sukiya-zukuri.*

El estilo se desarrolló durante el resto del período Azuchi-Momoyama (1568-1600) y se caracterizó por pequeñas habitaciones de generalmente cuatro tatamis y medio, o incluso menos, que tenían un *tokonoma* y estantes. Normalmente se ingresaba a estos edificios a través de un jardín, a menudo por medio de un camino indirecto curvo o diagonal que no permitía una vista instantánea de la casa de té.

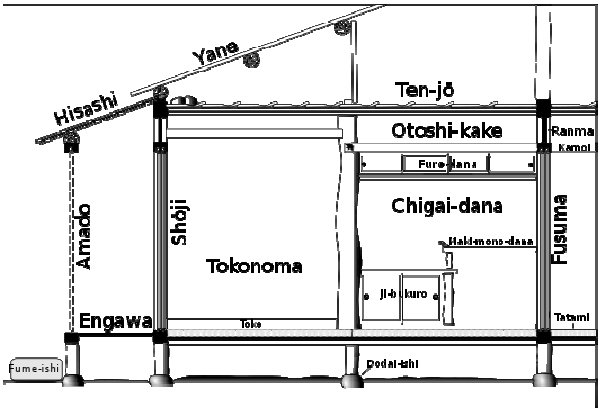
La arquitectura Sukiya-zukuri incorpora la estética de la casa de té y abarca todo tipo de tipos de edificios, incluidas viviendas privadas, villas, restaurantes y posadas. Uno de los ejemplos más conocidos es el Palacio Independiente de Katsura en Kioto. En el período Edo (1600–1868)*, el sukiya-zukuri* se hizo popular entre la gente del pueblo, y la mayoría de las casas se construyeron con este estilo.

Comparación con estilos similares

En el período Azuchi-Momoyama no sólo se desarrolló el estilo sukiya sino también el contrastante *shoin-zukuri* de las residencias de la clase guerrera. Mientras que *sukiya* era un espacio pequeño, simple y austero, el estilo *shoin-zukuri* era el de grandes y magníficas áreas de recepción, escenario de la pompa y ceremonia de los señores feudales. Como ejemplo, en un *shoin*, el arreglo floral en el *tokonoma* es indicativo de la riqueza relativa del anfitrión; sin embargo, el invitado se sienta de espaldas a él, ya que no está destinado a su disfrute. Mientras que, en un salón de té, el invitado se sienta frente al *tokonoma* y disfruta de su belleza.

Una comparación con *shoin-zukuri* deja en claro las características estilísticas que definen a *sukiya-zukuri*. Los "rieles de friso" llamados *nageshi* conectan columnas cuadradas acanaladas en *shoin-zukuri*, el travesaño a menudo está tallado de manera elaborada, el techo está artesonado o tiene un riel hexagonal y las superficies de las paredes están

acabadas y, a menudo, decoradas con murales. La alcoba *toko*, los estantes *tana y el escritorio empotrado shoin* están dispuestos según una fórmula fija.



Sección a través de una casa de clase media al estilo Sukiya

En contraste, *sukiya-zukuri* a menudo usa columnas no cuadradas, incluso simples troncos de árboles pulidos, o madera con la corteza en su lugar para la columna central *nakabashira.* Las paredes tienen un acabado simple con un yeso de tierra natural, y cualquier tallado en el travesaño *ranma* se mantiene simple. El techo de tablas se barandilla con tablas rectangulares planas. Aunque hay una alcoba *tokonoma* y estantes *tana y tal vez también shoin* en la sala principal, su disposición y tratamiento son gratuitos. La belleza de *sukiya-zukuri* proviene de la delicada sensibilidad de los esbeltos elementos de madera y otros materiales naturales utilizados, y la simplicidad de la ornamentación, si la hay.

Desarrollo

En la casa de té Coloured Shoin, Sen no Rikyū tiñó las maderas con una mezcla de tinte rojo de Bengala y tinte negro para que parecieran viejas y cubiertas de hollín. En cambio, Oribe y Enshu de sus alumnos preferían colores más vivos y acabados naturales. Se piensa que este cambio coincidió con el desarrollo del plano regular de la madera que permitió un acabado más consistente de la madera y una mejor apreciación de las cualidades naturales de la madera sin terminar. Es un rasgo que ha caracterizado el estilo sukiya desde entonces.

Después de la Restauración Meiji en 1867, la clase samurái y, por lo tanto, el estilo shoin perdieron su razón de ser, mientras que el estilo sukiya continuó desarrollándose y fue reevaluado para la arquitectura modernista.

El estilo sukiya requiere una sutil armonía entre los principios requeridos en su construcción, estos incluyen la relación entre el cliente, el arquitecto y el carpintero. Tanto el arquitecto como el carpintero deben tener un conocimiento profundo de los materiales empleados. Hay un ejemplo de un carpintero al que se le pidió que construyera una casa de estilo sukiya que se deterioró porque perdió sus herramientas en la Segunda Guerra Mundial y sintió que no estaría en condiciones de trabajar satisfactoriamente.

Escribiendo en 1934, el arquitecto Isoya Yoshida alentó a los arquitectos a diseñar en el estilo sukiya utilizando materiales modernos. Dijo que era importante mostrar las características naturales de la madera, aunque sería un error usar cualquier cosa que pudiera llamar la atención, ya que no estaba en el espíritu del estilo.

Aunque originalmente se concibió con materiales naturales, principalmente madera, el estilo sukiya se adaptó a los materiales modernos, a saber, hormigón y acero, ya que los constructores y arquitectos buscan incorporar elementos de diseño de interiores sukiya en edificios modernos en un entorno urbano. Esto no se ve como una dilución del idioma del diseño; como señala el historiador de la arquitectura Teiji Itoh, en sus años de formación, la tradición sukiya se preocupaba principalmente por el diseño de interiores... El estilo Sukiya se adapta bien a los edificios modernos porque se ocupa principalmente de conformar una determinada decoración a una entidad espacial ya establecida. Dicho esto, en la mayoría de los casos, el diseño sukiya en un entorno urbano está lejos del espíritu original de un "retiro de montaña en la ciudad" tal como se concibió en el Japón del siglo XVI de Sen no Rikyū.

Sistemas de persianas

La transición entre los estilos Shoin y Sukiya ocurrió a principios del siglo XVII, cuando se ideó una nueva estructura para contraventanas. Al apilar las puertas corredizas de madera opaca en una caja llamada to-bukuro, en lugar de simplemente superponerlas, la cantidad de luz en el interior se duplicó y se pudieron obtener vistas ininterrumpidas del jardín. La imagen de la Villa Imperial Katsura de transición muestra ambos sistemas.

A la derecha, tres ranuras, tres paneles. Los maira-do están abiertos y el único panel shōji cerrado; la mitad del área todavía está llena de maira-do. El edificio de la izquierda es más nuevo; su ranura exterior corre fuera de los pilares. Las persianas están guardadas en el to-bukuro de la esquina, y el shōji de las dos ranuras interiores se ejecuta sin interrupciones

En la primera mitad del siglo XVII, a principios del período Edo, la ranura más externa se movió fuera de la línea de pilares. Las contraventanas de madera colocadas en esta ranura se entrelazaban de borde a borde y se llamaban *ama-do* (雨戸, "puerta de lluvia"): eran contraventanas para tormentas, que se usaban solo por la noche y con mal tiempo. Para abrir el edificio por la mañana, cada ama-do se deslizaba hasta el final de la ranura, donde se apilaban en una caja llamada to-bukuro (戸袋, とぶくろ: literalmente, "puerta-contenedor"). El to-bukuro podría estar diseñado para apartarse. Los dos surcos internos permanecieron como estaban, pero ahora ambos podían llenarse con shōji, duplicando la cantidad de shōji en un edificio. El shōji liviano se podía levantar y transportar fácilmente. Esta nueva estructura permitió que se abriera todo el costado del edificio, brindando el doble de luz, desde una pared ininterrumpida de shoji, o una vista despejada del jardín; los jardines cambiaron en consecuencia. Los porches engawa circulares significaban que los to-bukuro se ubicaban inicialmente en las esquinas, pero se idearon sistemas amado-rotador (amado-mawashi) para eliminar esta necesidad. Amado se giró en las esquinas alrededor de una barra vertical fija llamada *tomawashi-bou* (luego reducido a un par de clavijas quitando la sección central).

A mediados de la década de 1600, el ama-do de una sola pista se había extendido y el ama-do podría colocarse en el exterior del engawa. Se realizaron algunos cambios arquitectónicos adicionales bajo la influencia del cambio en el encofrado. El encofrado fue parte de una combinación de cambios arquitectónicos que marcaron el final del estilo shoin y el comienzo del estilo sukiya.

Influencia

Durante la Exposición Colombina Mundial en Chicago en 1893, se construyó una pequeña casa de té nipona cerca del estanque del norte que fue diseñada en una versión suelta del estilo sukiya. Harper's Weekly, una revista nacional, publicó un artículo en marzo de 1893 que mostraba la construcción de las contribuciones japonesas a la exposición. La revista *Inland Architect*, con sede en Chicago, también le dedicó dos artículos en el invierno de 1892/3, por lo que es probable que los arquitectos locales estuvieran familiarizados con el trabajo. El historiador Dmitri Tselos identificó por primera vez la Casa de Té de Nippon como una posible influencia en Frank Lloyd Wright, sugiriendo que las formas de doble techo de pendiente baja de las casas tienen formas similares al techo de la casa de té.

En 1934, en su residencia de Okada, el arquitecto Sutemi Horiguchi mezcló elementos del estilo sukiya (influenciado por el Palacio Independiente de Katsura) en el jardín para ayudar a fusionar los aspectos occidentales y orientales del plan.

En 1954, Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, visitó el Palacio Independiente de Katsura y quedó tan impresionado que en 1960 coescribió *Katsura: Tradición y Creación Arquitectura Japonesa* con Kenzo Tange.

Lo más característico del espíritu de la concepción es el camino a la puerta de entrada de la villa. Se ajusta al enfoque Zen favorito, que rara vez es directo, axial y simétrico. Hay un decidido disgusto por la imponente avenida recta; en cambio, se prefiere el enfoque íntimo y desenfadado, pero cuidadosamente planificado, que ofrece sorpresas a cada paso y conduce al objetivo principal de una manera humana, natural y poco imponente.

— Gropius, W (1968) *Apollo in Democracy – The Cultural Obligation of the Architect*, McGraw-Hill Book Company, p 126

Desde el interior, los niveles de luz son más bajos. La pintura dorada reflectante utilizada ampliamente en los edificios de estilo Shoin ayuda a compensar

Wa-yo

Wayō (和様, *literalmente estilo japonés*) es un estilo arquitectónico budista desarrollado en Japón antes del período Kamakura (1185 ー 1333), y es uno de los estilos arquitectónicos budistas importantes en Japón junto con *Daibutsuyō* y *Zenshūyō*, que se desarrollaron en base a sobre estilos arquitectónicos chinos del período Kamakura. Este estilo se originó en el período Asuka (538ー710) y Nara (710ー794), cuando los japoneses estudiaron la arquitectura budista de la dinastía Tang, y se mejoró en el período Heian (794ー1185) para adaptarse al clima y al sentido estético japoneses. Después del período Kamakura, el *Wayō* se convirtió en el estilo *Shin-wayō* combinándolo con *Daibutsuyō*, y se convirtió aún más en *Setchūyō* combinándolo con *Zenshūyō*, y la arquitectura *Wayō* pura disminuyó.

Sala principal de Saimyoji (Prefectura de Shiga, Tesoro Nacional) Período temprano de Kamakura Un típico templo budista de estilo japonés con pilares laterales fijados mediante largas presiones y muchos postigos

El nombre fue acuñado más tarde, durante el período Kamakura cuando nacieron los otros dos estilos. Debido a que para entonces el estilo se consideraba nativo, el término comenzó a usarse para distinguir los estilos más antiguos de los recién llegados de China. Se caracterizó por la sencillez, absteniéndose de la ornamentación, el uso de maderas naturales y en general materiales sencillos. Estructuralmente, se distinguía por un salón principal dividido en dos partes, un área exterior para novicios y un área interior para iniciados, un techo a cuatro aguas que cubría ambas áreas, un piso elevado de madera en lugar de los pisos de losa o piedra de antes, templos, aleros prolongados para cubrir los escalones delanteros; herpes o corteza en lugar de techos de tejas; y una disposición del *shichidō garan* adaptándose al entorno natural, en lugar de seguir los diseños simétricos que prevalecen, por ejemplo, en los templos *zen*.

Templo Ryozenji (Prefectura de Nara, Tesoro Nacional) Koan 6 (1283) Arquitectura conservadora que se adhiere a los estilos japoneses tradicionales

Durante el período Heian, los templos se construyeron utilizando solo vigas de amarre no penetrantes (*nageshi* (長押)) hechas para encajar alrededor de columnas y pilares y clavadas. El estilo *daibutsuyō*, primero, y el estilo *zenshūyō*, más tarde, los reemplazaron con vigas penetrantes (*nuki* (長押)), que en realidad perforaban la columna y, por lo tanto, eran mucho más efectivas contra los terremotos. Sin embargo, el *nageshi* se mantuvo como un elemento puramente decorativo.

Los templos de este estilo, que no están influenciados por los estilos posteriores, se pueden encontrar principalmente en la región de Kansai, y particularmente en Nara.

Shin-wayo

Durante el período Muromachi, la combinación de *wayō* con elementos del estilo *daibutsuyō* se volvió tan frecuente que a veces los eruditos lo llaman *Shin-wayō* (新和様, *nuevo wayō*).

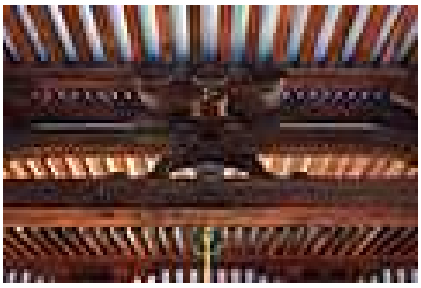
Edificios notables

- Byodo, en el Salón Fénix
- Pagoda de cinco pisos del Templo Muroji
- Salón Principal de Taimadera
- Sala principal de Joruriji
- Templo Kongobuji Fudodo
- Enryakuji Konponchudo
- Salón Fukiji Odo
- Salón redondo norte de Kofukuji
- Pagoda de tres pisos Ichijoji

Detalles de la sala principal del Templo Ryozenji. La nariz de madera de la cabeza puede verse como un elemento del Gran Buda

Sala principal del Templo Myotsuji (Prefectura de Fukui, Tesoro Nacional) 1258

Salón principal de Chojuji (prefectura de Shiga, tesoro nacional)
Período Heian tardío o período Kamakura temprano



Hikamata en la sala principal del Templo Ryozenji

LA ESCULTURA JAPONESA

Busshi

Busshi (仏師) es el término referido a un escultor que se especializa en hacer estatuas budistas.

Escultor budista del período Edo

Historia

En el budismo no existía la costumbre de hacer estatuas durante la vida de Shakyamuni, y durante un tiempo después de su muerte, las huellas de Shakyamuni fueron adoradas como los pies de piedra de Buda.

Posteriormente, con la expedición de Alejandro III a la India en el 326 a.C. y el posterior establecimiento de dinastías helenísticas en Asia occidental, las técnicas y la cultura de crear estatuas de dioses griegos se introdujeron en Asia occidental y central, imitando las estatuas de dioses griegos. Se empezaron a hacer estatuas.

Budista japonés

Se presume que los escultores budistas japoneses emigraron de la península de Corea y China continental durante la época en que se introdujo el budismo en Japón.

Período de Asuka

Junto con la introducción del budismo, grupos consanguíneos con técnicas para hacer estatuas budistas vinieron de la Península de Corea y China continental, y los jefes de estos grupos fueron llamados escultores budistas. Conocido como Tori Kuratsukuri.

Periodo Nara

Recientemente se estableció un edificio de estatuas budistas administrado por el gobierno bajo la supervisión de Zojitsukasa, una organización de talleres para templos grandes, especialmente templos gubernamentales. Desde el período Asuka, los técnicos, principalmente escultores budistas, pertenecían a los escultores budistas como artesanos budistas.

Periodo Heian

Los templos administrados por el gobierno y los templos budistas fueron desmantelados, y los carpinteros budistas, que hasta entonces habían sido personas comunes y corrientes, cambiaron su estatus a monjes o equivalentes, y comenzaron a pertenecer a los talleres de producción de estatuas budistas de cada gran templo. Así llegaron a llamarse bushi. Sin embargo, incluso en el siglo X, todavía existían lugares para la construcción de estatuas de Buda por parte de organizaciones de construcción dirigidas por el gobierno, como la construcción del Templo Gigan-ji, aunque se habían convertido en una mera formalidad, y parece que budistas influyentes los escultores estaban activos más allá de los límites de templos y sectas específicos.

A diferencia de los pintores que pertenecían a los estudios de pintura de la corte imperial, los pintores que se dedicaban a la producción de cuadros de templos y santuarios bajo el patrocinio de templos y santuarios influyentes se llamaban ebusshi.

Gran Buda Asuka

En el siglo XI, cuando comenzó el período Sekkan, a los escultores budistas influyentes se les otorgó el rango de sacerdotes, que consta de los tres rangos de Hokyo, Hogen y Hoin, desde abajo, y tenían sus propios templos budistas, libres de restricciones, llamaron a crear activamente estatuas de Buda para las personas influyentes, incluido el emperador y la familia de regentes, y las figuras centrales. Jocho y Unkei y Kaikei en el período Kamakura son los principales.

Estatua de pie de Nyorai (colección del Museo Nacional de Tokio)

Periodo Muromachi

En Nara, en el siglo XVI, el escultor budista Shukuin, que originalmente era un bansho, estuvo activo y se convirtió en un pionero de los escultores artesanales en el período moderno temprano.

<u>Principales escultores y figuras creadas</u>

<u>Era antigua</u>

- Kokuchuren Kimimaro

<u>Edad Media</u>

- Escuela kei
- Raisuke
- Kosuke
- Dinastía Kang

- Seicho

Temprano moderno

- Enku

Era moderna

- Koun Takamura
- Chunosuke Niino
- Matsuhisa Horin
- Hisayuki Onodera
- Shorin Yamazaki
- Kimitomo Nishimura
- Akiyoshi matsumoto
- Satoshi Yabuuchi
- Shinjo ito

Tríada Shakyamuni (Tesoro Nacional, Salón Kondo del Templo Horyu-ji)

Kaikei, *Buda color madera*

Dogu

Dogū (土偶 *literalmente «figura de la tierra»*) son figuras de pequeños humanoides hechas a finales del período Jōmon (14.000 – 400 a. C.) de la prehistoria de Japón. Las *Dogū* son exclusivas de esta época, y no se siguieron creando durante el posterior período Yayoi. Hay diferentes clases de *Dogū*, dependiendo del área de exhumación y del período. De acuerdo con el Museo Nacional de Historia Japonesa, el número encontrado por el país es aproximadamente 15.000. Estas figuras fueron realizadas por todo Japón, excepto en Okinawa. La mayoría se han encontrado en la zona este, siendo poco común hallarlas en el oeste. El propósito de las *Dogū* es desconocido. No deben ser confundidas con la arcilla haniwa, objetos funerarios del período Kofun.

Dogū encontrado en el sitio de Ebisuda en Tajiri, Prefectura de Miyagi, 1000–400 a.C.

De acuerdo con esta definición, las imágenes que parecen ser seres espirituales dioses y espíritus, se incluyen si son humanoides, pero no incluyen objetos vivos e inanimados que no sean humanos y seres humanoides. Según esta definición, por ejemplo, no existen figurillas de barro con forma de animales o herramientas, son lozas con forma de animal (ej. loza de jabalí), y "productos de arcilla con forma de ○○" (p. ej., productos de arcilla con forma de taku), sin embargo, en una definición un poco más amplia, todas las criaturas no vivas mencionadas anteriormente también se denominan "dogu'' y, por lo tanto, se utilizan nombres como "figura humana" y "figurilla de arcilla animal", en el período Kofun. El haniwa (biológico) hecho en Japón también se llama 'Haniwa Dogu'. Sin embargo, hay materiales que establecen claramente que 'figurillas de arcilla haniwa' es un nombre del pasado. En definitiva, la definición actual de 'dogu' es ambigua en este sentido, e incluso aún no se han unificado los nombres que da la Agencia de Asuntos Culturales cuando se designan como bienes culturales. Sin embargo, la definición (la más restringida) que no incluye animales y cosas no vivas en el dogu ha sido durante mucho tiempo la corriente principal. Si bien estas figuras de arcilla, por definición, se han excavado en varias partes de las cuatro islas (Hokkaido, Honshu, Shikoku y Kyushu), no se han encontrado en islas alejadas de las cuatro islas (como las islas Nansei).

En el sentido más amplio, se refiere no solo al período Jomon y al archipiélago japonés, sino también a reliquias arqueológicas similares en la historia mundial y en varias partes del mundo, independientemente de la época y la región que se remontan al Neolítico. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la ambigüedad del término restringido "dogu" se refleja en la definición más amplia de "dogu".

En esta sección, a menos que se especifique lo contrario, utilizaremos la definición más estrecha de "dogu", es decir, en Japón alrededor del período Jomon. Loza sin esmaltar hecha en el archipiélago japonés, que parece representar humanos y seres espirituales humanoides, se explicará, y las figurillas de arcilla en un sentido más amplio se describirán más adelante si es necesario.

Tenemos en cuenta que, si el material es piedra en lugar de arcilla, se llama 'Gangu' o 'Sekigu', y muchos elementos excavados del período Jomon tienen esto. Por otro lado, no hay ejemplos de figurillas de madera excavadas del periodo Jomon, y se conocen las del periodo Yayoi en adelante.

En todo el mundo, estas lozas se suelen interpretar como exagerados. Hay nalgas y pechos femeninos neolíticas, las sociedades agrícolas en cosechas que oran por la fertilidad de diosas madres, culto para muñecos. Sin embargo, en la historia mundial, no hay muchos ejemplos similares de la era de la caza y la recolección.

En Japón, "dogu" se usa a veces como una traducción de "figurilla de cerámica" y "terracota (figurilla)" en la traducción de libros arqueológicos extranjeros.

Al igual que con la cerámica de Jomon, existen varios estilos de figurillas de arcilla según la región y el momento de la excavación.

Hasta donde sabemos, las figurillas de arcilla más antiguas de Japón son de la segunda mitad del período Jomon temprano, dos en Shiga y figurillas de arcilla Aiya.

Figurillas de arcilla Jomon en el Museo Guimet de Arte Oriental (París, Francia)

A continuación, se excavó una figurilla de arcilla del período Jomon temprano en el sitio de Uenohara en la prefectura de Kagoshima, el pueblo más antiguo de Japón, pero desapareció en Kyushu hasta el período posterior, probablemente debido a la gran erupción de la caldera Kikai.

Se extendió a la región de Kinki y la región oriental de Kanto en los primeros días. En la segunda mitad del término medio, la mayoría de ellos no se fabrican excepto en la región de Tohoku, pero en el último término, se reviven principalmente en el este de Japón.

En el período tardío, se desarrolló una cultura llamada cultura de estilo Kamegaoka en la región de Tohoku, y comenzaron a fabricarse figurillas de arcilla más elaboradas, como las figurillas de arcilla shader. Esta figurilla culta de estilo Kamegaoka también fue desenterrada en un sitio en la prefectura de Okinawa, y se cree que hubo un intercambio a nivel nacional en ese momento.

Durante el período Yayoi, casi nunca se hizo excepto en la región de Tohoku, e incluso en esa región, se hizo activamente hasta principios del período Yayoi, disminuyó desde el período medio y casi dejó de fabricarse en el período tardío.

Excavado en Kamikurokoma, Misaka-cho, ciudad de Fuefuki, prefectura de Yamanashi / Un ejemplo representativo de figurillas de arcilla de pose (dogu que representan gestos y acciones). Período medio de Jomon. Colección del Museo Nacional de Tokio

Según una encuesta realizada por el Museo Nacional de Historia Japonesa (Ciudad de Sakura, Prefectura de Chiba), el número total de cuerpos excavados en Japón es de unos 15.000. Muto y Takeda (2014) lo sitúan en alrededor de 18.000. La distribución excavada se concentra en el este de Japón, y la excavación en el oeste de Japón es rara. Se han excavado más de 600 figuras de arcilla del sitio de Yoshimidai en la ciudad de Sakura, prefectura de Chiba. Además, según una encuesta realizada por el Grupo de Investigación para Dogu y su Información (Junki

Yaegashi), se documentaron alrededor de 11.000 dogu en todo el país y, por analogía, el número total de dogu creados en el período Jomon fue de aproximadamente 3.000.000. También hay una teoría de que son diez millones.

Figurillas de arcilla en forma de placa excavadas en las ruinas de Isedotai, ciudad de Kitaakita, prefectura de Akita

La mayoría de las figuras de arcilla que se han excavado hasta la fecha se han dañado de alguna manera, y se cree que muchas se han roto a propósito. En particular, hay muchos casos en los que solo una de las piernas fue destruida intencionalmente. Por lo tanto, existe la teoría de que fue creado para protegerse de los desastres destruyéndolo durante los rituales. Además, la mayoría de los dogu representan el cuerpo humano en una forma muy deformada, enfatizando la función reproductiva de las mujeres en particular, por lo que existe la teoría de que estaban destinados a orar por un parto seguro y productivo. Además, existen diversas teorías sobre su uso, como la regeneración de vida, estatuas de dioses (incluyendo diosas), estatuas de espíritus, fetiches y talismanes. Existe la teoría de que era un juguete o amuleto de un niño, una teoría de que al destruirlo, la gente oraba por la curación de las dolencias de su cuerpo, y un dogu que fue pulverizado en pedazos debía ser esparcido en el suelo es abundante. También hay una teoría de que daba a entender que era una oración. Además, muy a menudo se excava en estado de vertido en el basurero del pueblo, lo que apoya la teoría de que el propósito fue destruir y tirar intencionadamente desde el principio. Además, según la teoría del arqueólogo Masayoshi Mizuno, la gente de Jomon temía el debilitamiento del sol en invierno, y los rituales de arcilla se realizaban principalmente en invierno.

Apariencia

Primeras figurillas de arcilla

Hasta donde sabemos, las figurillas de arcilla más antiguas de Japón son dos de la prefectura de Mie y una de la prefectura de Shiga. Todos ellos son placas pequeñas, algo gruesas, y sus cabezas y brazos están representados por proyecciones.

En la primera mitad del período Jomon temprano, aparecieron figurillas de arcilla con forma de triángulo invertido y cuerpo contraído en la parte oriental de la región de Kanto. En el período temprano, las figurillas de arcilla en forma de plato se desarrollaron a lo largo de esta línea. Sin embargo, no se sabe con qué propósito se formaron realmente los guijarros grabados con líneas y las figurillas de arcilla en esta etapa.

Figuras de estatuas

Al comienzo del período medio de Jomon, las figurillas de arcilla se volvieron tridimensionales, la expresión de la cabeza y las extremidades se volvieron más claras, y las figurillas de arcilla en sí mismas pudieron sostenerse por sí mismas. Este cambio formativo fue el más significativo a lo largo de todo el período Jomon. Sin embargo, no fue un cambio repentino, y las figurillas de arcilla con rostros expresivos ya habían aparecido en la segunda mitad de la primera mitad. Las figurillas de arcilla más antiguas que se conocen hoy en día son de la primera mitad del período Jomon, en el sitio de Ishiage en la prefectura de Chiba (ubicado en 1254 Izumi Ishiage, ciudad de Kashiwa). Estatuillas de arcilla expresivas similares aparecieron en el este de Japón desde la región de Tokai hasta la región de Kanto, y se distribuyen en un área amplia más allá del formato de loza de barro de la época. Sin embargo, al final del primer semestre comienzan a aparecer nuevos cambios en la región de Tohoku.

Comienza con las figurillas de arcilla de las ruinas de Nukazuka en la prefectura de Miyagi en la última parte del período temprano. Es la adquisición de expresiones tanto para los ojos como para la boca. A partir de entonces, la expresión facial tomó forma gradualmente a partir de figuras de arcilla distribuidas en la parte sur de la región de Tohoku y se extendió a la región de Hokuriku y la región de las tierras altas de Chubu. El cuerpo tiene forma de placa,

la cabeza tiene forma de disco y los ojos, la nariz y la boca están unidos al frente, pero se tridimensionalizó en un corto período de tiempo y se completó una estatua de pie. La "Venus de Jomon", excavada en el sitio de Tanahata en la prefectura de Nagano es el objetivo final. Este rápido cambio se debió al hecho de que las figurillas de arcilla se habían hecho con fines individuales, como la oración por la prosperidad de los descendientes, el parto seguro y los rituales, pero aproximadamente al mismo tiempo, comenzaron a usarse para rituales a nivel de comunidades aldeanas también. Se cree que esto se debe a que, en otras palabras, se cree que las figurillas de arcilla se establecieron en la sociedad Jomon a mediados del período temprano.

Una figura de arcilla enmascarada excavada en la ciudad de Tatsuno, prefectura de Nagano (reproducción) / Colección del Museo de Tumbas Antiguas de Mori Shogunzuka

A finales del período Jomon, aparecieron figurillas de arcilla en forma de corazón. Desde el último período hasta el período tardío, se produjeron una gran cantidad de figuras de arcilla Yamagata, figuras de arcilla de lombrices y figuras de arcilla shader en las regiones de Kanto y Tohoku. También se pueden ver máscaras (figurillas de barro enmascaradas). Las figuras de arcilla con forma humana son raras en el oeste de Japón, a excepción de Kyushu, y hay muchas figuras de arcilla simples y planas con forma de peso.

Al final del período Jomon, aparece una figura de arcilla peluquera con una forma de cabeza que parece un cabello atado.

Listado de figurillas

Aquí, explicaré cada una de las figurillas de arcilla individuales más notables. El valor notable no es lo mismo que el valor arqueológico o el valor de propiedad cultural, pero en la actualidad, las figuras de arcilla que deben describirse generalmente se reconocen como de alto valor.

Tesoro nacional

Las figurillas de barro designadas como tesoros nacionales se enumeran en orden cronológico del año en que fueron designadas como tesoros nacionales. Los números de serie utilizados en esta sección no tienen nada que ver con los números de designación del tesoro nacional.

- Los nombres comunes y los apodos de las figurillas de arcilla suelen ser diferentes de los nombres designados como bienes culturales. Esta sección distingue claramente entre los dos.

A partir de 2020, hay figurillas de arcilla designadas como tesoros nacionales en todo el país, todas las cuales han sido excavadas en el este de Japón. Además, dos de ellos fueron desenterrados en la ciudad de Chino, prefectura de Nagano, y no hay otro ejemplo de más de uno a nivel de prefectura. A partir de 2020, las reliquias del período Jomon designadas como tesoros nacionales son, en orden de designación más antigua, Venus del período Jomon (1995), loza profunda en forma de cuenco excavada en el sitio de Sasayama (loza en forma de llama, 1999) y Kaya. (2007), Gassho Dogu (2009), Jomon Goddess (2012) y Masked Goddess (2014).

1. Figurilla de arcilla excavada en las ruinas de Tanahata (Jomon Venus)

Excavado de las ruinas de Tanahata

Fecha de excavación: 8 de septiembre de 1986 (Showa 61).

Lugar de excavación: Ruinas de Tanahata, al pie de la ladera sur del Monte, se extiende por la meseta, en un pueblo en forma de anillo.

Fecha de designación como importante bien cultural: 12 de junio de 1989.

Nombre designado: una figurilla de arcilla excavada en el sitio de Yonezawa Tanahata en la ciudad de Chino, prefectura de Nagano

Fecha designada como tesoro nacional: 15 de junio de 1995.

Número designado: 00037.

Nombre designado: Igual que el nombre designado compuesto

Propietario: Ciudad de Chino.

Instalación de almacenamiento: Museo Arqueológico Togariishi Jomon de la ciudad de Chino (Dirección: 4734-132 Toyohira, ciudad de Chino).

Período: Período medio de Jomon. Edad: 3000 a.C. a 2000 a.C., hace unos 5500 a 4500 años.

Dimensiones: altura total 27 cm, peso 2,14 kg.

Observaciones: estatuilla sólida. Es conocida por el sobrenombre de "Venus de Jomon". El primer tesoro nacional como reliquia del período Jomon (el segundo es una cerámica en forma de llama, designada en 1999). El primer tesoro nacional en forma de figurilla de barro. El primer tesoro nacional de la ciudad de Chino.

2. Figurilla de arcilla excavada en el Sitio Chobonaino (Kayazora)

Excavado de las ruinas de Chobonaino

Fecha de excavación: 24 de agosto de 1975 (Showa 50).

Sitio de excavación: ruinas de Chobonaino (restos de una fosa común ubicada en un campo en un terreno de propiedad privada en Minamikayabe-cho, Kayabe-gun, Hokkaido (ahora Minamikayabe-cho, Osatsube-cho, Hakodate). La información no se divulga activamente.

Fecha de Designación como Bien Cultural Importante: 6 de junio de 1979 (Showa 54).

Nombre designado: una figurilla de arcilla excavada en Chobonaino, Minamikayabe-cho, Kayabe-gun, Hokkaido

Propietario: Minamikayabe Town antes de que se incorporara a Hakodate City, Hakodate City después de eso. Colección: Oficina Municipal de Minamikayabe.

Fecha designada como tesoro nacional: 8 de junio de 2007.

Número designado: 00042.

Nombre designado: estatuilla de arcilla, excavada en las ruinas de Chobonaino en Hakodate, Hokkaido

Propietario: Ciudad de Hakodate.

Instalación de almacenamiento: Centro de intercambio cultural Jomon de la ciudad de Hakodate (ubicación: 551-1 Usujiri-cho, ciudad de Hakodate).

Período: período Jomon tardío.

Edad: hace unos 3500 años.

Dimensiones: altura total 41,5 cm, ancho de hombros 20,1 cm, peso 1,745 kg.

Observaciones: Figurilla de arcilla hueca. También es conocido por el sobrenombre de “Kakku ", derivado de "Kaya" en Minami Kayabe y "Sky" en "Hollow Dogu". Es la figurilla de arcilla hueca más grande que existe en Japón. El segundo tesoro nacional como figura de arcilla. El único tesoro nacional en Hokkaido. Durante más de 30 años después de que fuera desenterrado, fue ridiculizado como “30 años de prisión'' porque se mantuvo en una caja de paulownia dentro de la bóveda de ingresos de la oficina municipal. En marzo de 2007, 32 años después de su descubrimiento, recibió un informe de que había sido designado tesoro nacional, y de repente se convirtió en el centro de atención. Después de ser exhibido en museos de fama mundial como la Institución Smithsonian y el Museo Británico, fue designado como tesoro nacional en junio del mismo año.

3. Figurilla de arcilla Excavada en el sitio Kazahari 1, ciudad de Hachinohe (Figurilla de arcilla con palmas unidas)

Excavado del sitio Kazebari 1

Fecha de excavación: julio de 1989 (Heisei 1).

Lugar de excavación: Kazehari Sitio en la ciudad de Hachinohe (ubicado en Korekawa - Kazehari, ciudad de Hachinohe, prefectura de Aomori, en la margen derecha de la cuenca del río Niida, frente al sitio de Korekawa).

Fecha de designación como importante bien cultural: 30 de junio de 1997.

Nombre designado: Artefactos que fueron designados colectivamente como una propiedad cultural importante, "Artefactos excavados en el sitio Kazahari 1 en la ciudad de Hachinohe, prefectura de Aomori" (131 artículos de loza de la segunda mitad del período Jomon, 177 artículos de loza (16 figurillas de arcilla), y 1 artículo incluido

en 356 herramientas de piedra y productos de piedra). En 2009, solo una figurilla de arcilla llamada 'figurilla de arcilla gassho' fue dividida y designada como tesoro nacional.

Fecha de designación del tesoro nacional: 10 de julio de 2009 (Heisei 21).

Número designado: 00044.

Nombre designado: una estatuilla de arcilla excavada en la ciudad de Hachinohe, Prefectura de Aomori.

Propietario: ciudad de Hachinohe. Instalación de almacenamiento: Museo Korekawa Jomon del Centro de Bienes Culturales Enterrados de Hachinohe (ubicación: 1 Korekawa Yokoyama, Hachinohe).

Período: período Jomon tardío. Edad: Hace unos 3500 años.

Dimensiones: Alto 19,8 cm, Ancho 14,2 cm, Fondo 15,2 cm.

Observaciones: Se le conoce con el apodo de “Gassho Dogu”. Hay rastros de asfalto natural aplicado como pegamento en las grietas de las piernas y la cintura, y es posible que se haya utilizado para repararlo.

Propiedades culturales importantes

Las figurillas de arcilla designadas como bienes culturales importantes nacionales se enumeran en orden desde el norte por prefectura según el lugar de origen (ISO 3166-2: compatible con JP). Dentro de la misma prefectura, enumere en orden cronológico del año designado. Dado que la ubicación de almacenamiento puede no estar siempre clara, no se utiliza como estándar.

Figurillas de arcilla excavadas en el sitio de Wanishi

Excavado de las ruinas de Wanishi

Fecha de excavación: 1918

Lugar de excavación: sitio de Wanishi, montículo de conchas de Wanishiseki (ubicado en el pueblo de Wanishi, Muroran-gun, Hokkaido, actualmente distrito de Hamanoe de Osawa-cho, ciudad de Muroran).

Fecha designada como importante bien cultural: 21 de junio de 1962.

Nombre designado: una figurilla de arcilla excavada en Wanishi-cho, Muroran-shi, Hokkaido

Período: Primera mitad del período final de Jomon. Edad: del siglo X a. C. al siglo V a. C., hace unos 1000 años a unos 400 años.

Titular: Institutos Nacionales del Patrimonio Cultural.

Instalación de almacenamiento: Museo Nacional de Tokio (Número de artículo: J-36872).

Dimensiones: Alto 18,4 cm, Ancho 14,5 cm, Grosor 7,2 cm.

Observaciones: Figurilla de arcilla hueca. Se llama “Estatuilla de arcilla excavada en las ruinas de Wanishi'' o “Estatuilla de arcilla hueca de Wanishi''.

Figurillas de arcilla excavadas en el sitio de Kamegaoka

Fecha de excavación: 1886 (Meiji 19) (fecha desconocida).

Lugar de excavación: Ruinas de Kamegaoka (Ciudad de Tsugaru, Prefectura de Aomori Kamegaoka de madera Kizukuri Kamegaoka).

Fecha de designación de propiedad cultural importante: 19 de febrero de 1957 (Showa 32).

Nombre designado: una figurilla de arcilla excavada en Kameoka, Kizukuri-machi, Nishitsugaru-gun, prefectura de Aomori

Período: Primera mitad del período final de Jomon.

Edad: Hace unos 1000 años a unos 400 años.

Titular: Institutos Nacionales del Patrimonio Cultural.

Instalación de almacenamiento: Museo Nacional de Tokio (Número de artículo: J-38392).

Dimensiones: Alto total 36,7cm.

Observaciones: estatuillas de arcilla hueca, estatuillas de arcilla sombreadora. El grupo de cerámica desenterrado del sitio de Kamegaoka, que también se llama "cerámica de estilo Kamegaoka", es extremadamente diverso y sofisticado, y está avanzado (pulido a un brillo negro, mezclado con óxido de hierro rojo) pintadas de rojo con laca, y se dice que son las obras maestras más importantes de la cerámica de Jomon, y en esa cultura se crearon figuras de arcilla relacionadas.

Figurilla de arcilla excavada en el yacimiento de Sannai-Maruyama

Lugar de excavación: ruinas de Sannai-Maruyama (ubicadas en la terraza del río en la margen izquierda del río Okidate, ubicadas en Sannai-Maruyama, ciudad de Aomori, prefectura de Aomori). Propiedad cultural importante

Fecha: 19 de mayo de 2003 (Heisei 15).

Cantidad: 1 pieza.

Período: Período medio de Jomon. Fecha: c.3000 a.C. a c.2000 a.C.

Propietario: Prefectura de Aomori.

Instalación de almacenamiento: División de Protección de Bienes Culturales, Oficina de Educación de la Prefectura de Aomori.

Dimensiones: Alto 32cm.

Comentarios: Uno de los elementos designados colectivamente como "Artefactos excavados en el sitio de Sannai-Maruyama en la prefectura de Aomori". La figurilla de arcilla con forma de plato más grande de Japón. Otro nombre que se ha utilizado hasta ahora es “figura de arcilla cruciforme'' (usado por el Museo Nacional de Tokio).

Misterios que giran alrededor de los dogu

- La extrañeza que más resalta de los Dogu es que parecen usar grandes trajes muy similares a los de los astronautas actuales.
- Algunos de los trajes de los Dogu japoneses se ven muy parecidos a gafas, cierres, guantes, controles en el pecho y varios artilugios más, que poseen los trajes espaciales modernos. Todo esto es poco característicos del arte de ese período.
- Estas figuritas no se siguieron creando en el período Yayoi, el posterior al Jomon.
- Hay alrededor de 15 mil figuritas encontradas en Japón.
- La mayoría se encontraron en la zona este del país.
- El pueblo que las creó también es conocido como Jomon, y fueron el primer colectivo humano que trabajó la arcilla para convertirla en cerámica.
- Algunas de las esculturas dogu parecen haber sido terminadas a máquina.
- Las estatuillas no se parecen a nada visto anteriormente en Japón.

¿Astronautas antiguos de otro planeta?

Dada la naturaleza enigmática de los Dogu y sus peculiares características, estos han sido objeto de numerosas teorías consideradas como controvertidas por los arqueólogos tradicionales.

Las extrañas formas de los Dogu japoneses, especialmente sus ojos anormalmente grandes o con raros anteojos, han llevado a pensar que se trata de representaciones de seres extraterrestres. Seres inteligentes que venían de otros planetas.

Los dibujos y tallados en el cuerpo podrían representar los tatuajes que formaban parte de la cultura Jomon. Pero para algunos, estas guras pueden ser parte del diseño del traje espacial que usaron estos seres en una visita a la tierra en ese pasado remoto.

Se dice que estos extraños seres tenían la personalidad de civilizar a la humanidad postdiluviana del neolítico. Después del diluvio universal, la tierra quedó diezmada, por lo que seres de otro lugar decidieron ayudar a la población que sobrevivió y a sus descendientes. Estos se encargaron de entregar conocimientos a los humanos de varias partes del mundo, para que nuevamente formaran grandes y pequeñas civilizaciones.

Estas entidades extraterrestres son muy parecidas a los diferentes tipos de extraterrestres grises conocidos en la actualidad. Comparten muchas de sus características, como la cabeza grande, ojos grandes, cinturas y manos pequeñas.

Se dice que los jomones representaban a sus dioses extraterrestres en forma de esculturas de barro con sus propios estilos culturales.

De lo que no queda duda, es que los Dogu japoneses son guras verdaderamente llamativas. La similitud con trajes espaciales es evidente, pero, sean lo que sean, forman parte de los elementos más atractivos de la cultura prehistórica de Japón.

Haniwa

Los Haniwa (埴輪) son productos exclusivos de Japón durante el período Kofun. Son figuras de terracota sin esmaltar, generalmente clasificada como Hajiki. Fueron colocados en la parte superior de los túmulos y estructuras funerarias para los rituales y para protegerse de los malos espíritus. Se distribuye en túmulos funerarios por todo Japón.

Los haniwa hicieron su aparición desde la segunda mitad del siglo III hasta la segunda mitad del siglo VI y desapareció junto con los túmulos funerarios en forma de ojo de cerradura. Se dividen aproximadamente en dos tipos: haniwa cilíndrico y haniwa figurativo.

Los haniwa cilíndricos se subdividen en cilindros ordinarios (el haniwa más básico en forma de tubo de arcilla), haniwa en forma de campanilla, haniwa cilíndrico con aletas, etc. Estaban dispuestas en línea horizontal en el pedestal que rodeaba el montículo, en la parte superior del montículo y en la parte escalonada (superficie plana similar a una terraza) provista en la pendiente del montículo.

Los haniwa figurativos se dividieron en cuatro tipos: haniwa en forma de casa, haniwa de vasija, haniwa animal y haniwa humano, y se colocaron en la plataforma cuadrada en la parte superior del montículo y en la estructura similar a una plataforma al pie del montículo, llamado tsudashi. A partir del haniwa figurativo, es posible restaurar ropa, peinados, armas, herramientas agrícolas y estilos arquitectónicos del período Kofun. En cuanto a la 'haniwa en forma de vasija', se puede decir que es una haniwa figurativa porque representa una vasija llamada tinaja. Se integró con una haniwa cilíndrica y se convirtió en una haniwa en forma de campanilla), y su origen y linaje son muy diferente de otros grupos haniwa figurativos, y se dice que es similar al haniwa cilíndrico.

La estructura de la haniwa es básicamente hueca, y se hace haciendo hilos de arcilla y amontonándolos para darles forma. A veces combino cosas que se hornean por separado. Además, los esqueletos de varios haniwa se hicieron con anticipación y se les pegó arcilla. Ninguno se hizo con moldes. El haniwa central fue pintado con pigmento rojo como el óxido de hierro rojo en su superficie. En la región de Kinai, rara vez se usaban colores distintos al rojo, pero en la región de Kanto, se aplicaban varios colores al haniwa figurativo.

Historia

Arqueológicamente, se dice que el origen de haniwa se encuentra en los soportes de vasijas y jarras especiales que se encuentran en túmulos funerarios en la región de Kibi. En el siglo XIX, aparecieron la forma de casa, la forma de utensilio y la forma de animal (pollo), y el proceso de transición que el haniwa humano llegó a realizar después del siglo V es claro.

Haniwa de un gobernante (Funazuka Kofun)

Haniwa de un cacique, Ibaraki, circa 500 AD.

En la segunda mitad del siglo III, es el haniwa cilíndrico más antiguo de los túmulos funerarios en forma de ojo de cerradura (Montículo No. 1 en Miyakotsukizaka, Ciudad de Okayama, Prefectura de Okayama, Hashihaka Kofun en la Ciudad de Sakurai, Prefectura de Nara, y Túmulo No. 51 en Gongenyama, Mitsu-cho, ciudad de Tatsuno, prefectura de Hyogo). Se ha excavado un haniwa cilíndrico de tipo Miyakotsuki. La distribución de esta haniwa se extiende desde Bitchu hasta Omi. El haniwa cilíndrico con forma de Miyakotsuki más antiguo y el espejo con borde triangular de fabricación continental de los dioses y las bestias que se cree que es el accesorio funerario del túmulo funerario con forma de ojo de cerradura más antiguo no fueron excavados en el mismo túmulo funerario. Como solo un ejemplo, en el montículo Gongenyama No. 51 en la ciudad de Tatsuno, prefectura de Hyogo,

se encontraron cinco espejos de bestias divinas con borde triangular en la parte trasera del muro de piedra, y un haniwa cilíndrico con forma de Miyakotsuki cerca del muro de piedra.

Haniwa de un barco

Se cree que la aparición de túmulos con forma de ojo de cerradura representa el establecimiento de la soberanía de Yamato.

Por otro lado, según la literatura, en el año 32 del artículo del emperador Suinin en "Nihonshoki", Nomi no Sukune propuso que en lugar de enterrar a los mártires en el mausoleo de Hibasuhime no Mikoto, un hombre y un caballo hechos de la tierra debe ser erigida. Hay una descripción de que lo hizo con alegría, y esto se considera el comienzo de haniwa. Sin embargo, esta descripción en "Nihonshoki" no coincide con los cambios en los haniwa revelados en la investigación arqueológica, y la teoría de que los haniwa nacieron como un sustituto del sacrificio humano se basa en Nomi. Se cree que los Haji clan, que se hacía llamar descendiente de Sukune y fue responsable de la construcción de túmulos funerarios y funerales, más tarde creó la tradición.

Transición

Haniwa en forma de caballo (Museo Nacional de Tokio)

A principios del período Kofun temprano (mediados a finales del siglo III), haniwa cilíndrico como haniwa cilíndrico, haniwa en forma de jarra, y un poco más tarde, haniwa en forma de gloria de la mañana, en el que un soporte de recipiente y un recipiente colocado en un Se vio la posición del buque. Estos haniwa cilíndricos no solo se colocaron en el suelo, sino que también se cambiaron para enterrarlos en agujeros excavados para sus piernas. Junto con la expansión de los túmulos funerarios en forma de ojo de cerradura, se extendió por todo el país.

En la primera mitad del período temprano (primera mitad del siglo IV), además de las haniwa en forma de casa, que pertenecen a un linaje diferente de estas haniwa, existen las haniwa en forma de tapa, las haniwa en forma de escudo, y apareció el haniwa figurativo como el haniwa en forma de pollo. En cuanto a las haniwa figurativas de principios de la Edad Moderna, aún quedan muchas dudas sobre la composición y el lugar donde se construyeron. Más tarde, en la segunda mitad del siglo IV, se estableció un lujoso arreglo de haniwa en el centro del túmulo funerario, en el que el haniwa en forma de casa estaba rodeado por un contenedor en forma de escudo y tapa, y además rodeado por haniwa cilíndrico. El haniwa cilíndrico que se usa allí es un haniwa cilíndrico con aletas unidas a los lados izquierdo y derecho del cuerpo.

Además, los haniwa humanos, como las doncellas del santuario, y los haniwa animales, como los animales domésticos, como los caballos y los perros, aparecieron a mediados del período Kofun (a mediados del siglo V). Los caballos Haniwa se dividen en caballos desnudos y caballos decorados, y los caballos decorados se

representan con arneses. El túmulo funerario Howata Hachimanzuka en la ciudad de Takasaki, en la prefectura de Gunma, está incluido en los túmulos funerarios Howata y es un túmulo funerario con forma de ojo de cerradura de la segunda mitad del siglo V. El haniwa con forma de cormorán desenterrado del túmulo Hodota Hachimanzuka se parece a un cormorán con el cuello levantado y un pez en la boca. A partir de la existencia de la haniwa con forma de cormorán, se cree que la pesca con cormoranes pudo haberse realizado como un festival o evento durante el período Kofun.

Alrededor de este tiempo, comenzaron a aparecer cambios en la forma en que se organizaban los haniwa. Uzai haniwa y haniwa en forma de casa se dispusieron para formar un cuadrado en el exterior. Alternativamente, también se realiza la omisión de la fila cuadrada. Además, las aletas de las haniwa con forma de ligamento se decoraron en exceso y el techo de las haniwa con forma de casa se volvió desproporcionadamente grande.

Casa (excavada de Toyama, ciudad de Sakurai, prefectura de Nara) Colección del Museo Nacional de Tokio

En la región de Kinai, la producción de haniwa disminuyó gradualmente a finales del período Kofun (alrededor de mediados del siglo VI). Sin embargo, en la región de Kanto, la producción de haniwa continuó. Entre ellos, el sitio del horno Oidezuka haniwa en la ciudad de Konosu, prefectura de Saitama, es conocido como uno de los sitios de producción de haniwa más grandes en el este de Japón durante ese período.

Historia de la investigación

Incluso en el período Edo, antes de que comenzara la investigación arqueológica moderna, a veces se desenterraron haniwa en varias partes de Japón, y se crearon dibujos y registros, aunque algunos carecían de realismo. Hoy en día, estos registros antiguos del período Edo son materiales importantes en la historia de la investigación de haniwa, y dado que algunos haniwa son solo registros documentales y los haniwa reales no se han transmitido, también son valiosos como materiales locales en varios lugares. En ese momento, no se llamaban haniwa, sino que se escribían como gagujin (naturalmente, el nombre solo se le dio a los humanos haniwa). Además, en el grabado de placa de 1870 (Meiji 3) "Consideración de tela Kyodai", hay una imagen de "hallazgos desenterrados del monte Wakaizumi, Kodama-gun, Bushu".

Con el inicio de la investigación arqueológica moderna en el período Meiji, también comenzó la investigación sobre el significado funcional de la haniwa cilíndrica. Cabe señalar que en esta época se utilizó el nombre de figurillas de arcilla haniwa Desde 1888 (Meiji 21) hasta 1901 (Meiji 34), Shogoro Tsuboi creó innumerables patrones de rayas verticales en la superficie de los cilindros haniwa (haniwa cilíndricos) llamados "Hakeme”. Le prestó atención y abogó por la teoría de la imitación de Shibagaki, y discutió con Senkichi Wada, y Seizaburo Mitsui, quienes argumentaron en contra. Casi al mismo tiempo, mientras reconocía la teoría de Tsuboi de la imitación de Shibagaki, Kawarakatabu intentaba comprender la relación aproximada entre el antiguo y el nuevo haniwa, o la cronología, basándose en las diferencias en la pincelada y el acabado de la cocción, considerado como un logro notable en la historia.

Después de que la controversia sobre la teoría Shibagaki del haniwa cilíndrico se detuviera sin una conclusión clara, la investigación sobre el haniwa figurativo floreció desde el período Taisho hasta el

período Showa temprano. Morikazu Goto, quien se hizo cargo de la investigación de Kenji Takahashi, clasificó a los haniwa individuales en su artículo de 1931, "El significado de Haniwa", según la vestimenta, el equipo y los gestos expresados en el haniwa. Analicé las características oficiales de También fue por esta época que los dos haniwa desenterrados de los túmulos funerarios de Nohara en la prefectura de Saitama, que son bien conocidos por los haniwa humanos, fueron nombrados ' Danzantes de hombres y mujeres'. Además, por primera vez, se considera que el significado concreto y la interpretación del figurativo haniwa representan el cortejo fúnebre del está enterrado en el túmulo la familia gobernante. Posteriormente, en 1958, Yukio Kobayashi avanzó en el análisis arqueológico investigando el haniwa figurativo artístico.

Figura masculina sentada (excavada en Yawatahara, ciudad de Takasaki, prefectura de Gunma) Colección de la Universidad de Tenri

En 1967, Yoshiro Kondo y Shuji Harunari presentaron nuevos hallazgos en su investigación sobre el haniwa cilíndrico, y se encontraron haniwa cilíndricos en el túmulo funerario de Yayoi en la región de Kibi (prefectura de Okayama) de finales del período Yayoi (finales del siglo II), soportes de vasijas especiales y jarras especiales (también llamadas loza de tipo vasija especial y loza de barro especial en forma de olla) excavadas en tumbas (túmulos funerarios de Tatetsuki, etc.), se mostró el proceso de transición que se estableció en la segunda mitad del siglo III.

Guerrero con armadura corta (excavado en Kaminakajo, ciudad de Kumagaya, prefectura de Saitama)
Colección del Museo Nacional de Tokio

En 1978 (Showa 53), Hiroyuki Kawanishi, quien señaló la falta de investigación cronológica sobre el haniwa cilíndrico, publicó 'Introducción al Haniwa cilíndrico'. Kawanishi clasificó y examinó varios atributos, como la forma del aro del haniwa cilíndrico y la dirección de ajuste (pincel). Cepillo horizontal tipo C (hacer un círculo completo sin soltar la herramienta)'', y “Cepillo vertical'' fueron encontrados y utilizados como estándar cronológico. Además, dependiendo de la presencia o ausencia de “puntos negros” en la superficie, la introducción del horno, que se introdujo como una técnica para producir cerámica Sue, fue histórica. Esta cronología haniwa cilíndrica se ha convertido en un estándar para determinar la edad de los túmulos funerarios en todo el país, incluido el túmulo funerario del Mausoleo del Emperador, y ha revitalizado la investigación sobre los túmulos funerarios y es un resultado respaldado por los círculos académicos modernos.

Desde entonces, la investigación de Katsutoshi Takahashi, quien presentó el orden cronológico de las naves haniwa en 1988, y Tsukada, quien reexaminó los nombres de clasificación existentes y la comprensión del análisis tipológico de haniwa humanos.

Toru Wakasa, quien compiló un informe sobre la disposición de la tumba con montículo de Howata Hachimanzuka conocida por su "teoría de las artes escénicas de haniwa", dijo que la disposición de la haniwa en la tumba con montículo de Hachimanzuka tiene múltiples escenas además del significado de la ceremonia de sucesión al poder del cacique.

Además, la investigación de Tsutomu Inuki y otros analiza las marcas de pinceladas en haniwa cilíndricas y figurativas excavadas en la región de Kanto, identifica las obras de haniwa hechas por el mismo artesano (o la misma herramienta) y aclara el estado real de la producción de haniwa, etc.

Importancia

Originalmente, para las ceremonias funerarias que se celebraban en los túmulos se utilizaban lozas especiales en forma de vasija y lozas especiales en forma de vasija que surgieron en la región de Kibi, el santuario.

Con respecto a los haniwa con forma de casa, existe la teoría de que son yorishiro para que vivan los espíritus del difunto, y otra teoría de que representan la mansión donde vivió el difunto antes de su muerte. A menudo se coloca directamente sobre las instalaciones funerarias de una tumba antigua o en el montículo circundante.

Se considera que las haniwa con forma de tapa desempeñan el mismo papel que las haniwa con forma de tapa, ya que la tapa simboliza un estatus social noble. Debido a esta función, se cree que tiene la función de prevenir la invasión de espíritus malignos y desastres.

Haniwa humanos y haniwa animales se alinean en procesiones y grupos, y algunos dicen que representan ceremonias fúnebres, mientras que otros dicen que eran una reproducción del ritual ceremonial de sucesión al poder del cacique durante su vida. También existe la opinión de que tales cambios en haniwa reflejan los puntos de vista sobre los rituales y la vida y la muerte en el período Kofun.

Haniwa en forma de danza, excavada en Nohara Tumulus, Kumagaya-shi, Saitama, período Kofun, 500 d.C., cerámica.
Museo Nacional de Tokio

Haniwa localizados en Japón

Tesoro nacional

- Estatua Haniwa de hombres armados excavada en Iizuka-cho, ciudad de Ota, prefectura de Gunma (Museo Nacional de Tokio)
- Elementos excavados en el túmulo de Watanuki Kannonyama (incluidos 22 haniwa) Excavados en el túmulo de Watanuki Kannonyama, ciudad de Takasaki, prefectura de Gunma (Museo de historia de la prefectura de Gunma).

Propiedades culturales importantes

- Armadura Haniwa, restos de una casa, cilindro Excavado en Kyonotsuka Tumulus, Shimomasuda, Ciudad Natori, Prefectura de Miyagi (Museo General de la Universidad de Tohoku)

- Estatua Haniwa de un hombre sentado (Corona Celestial Haniwa) excavada en Koshimaki por Taira Kamiya, ciudad de Iwaki, prefectura de Fukushima (Escuela secundaria de Iwaki de la prefectura de Fukushima)
- Estatua sentada arrodillada del hombre Haniwa excavada en la ciudad de Sakuragawa (antigua ciudad de Iwase), prefectura de Ibaraki (colección privada)
- Mono Haniwa, atribuido a excavado en Okisu Dainichizuka, ciudad de Namegata, prefectura de Ibaraki (Museo Nacional de Tokio)
- Figura masculina sentada arrodillada de Haniwa excavada en Fujinai Aoyagi, ciudad de Hokota, prefectura de Ibaraki (Museo de la Universidad, Universidad de Tokio)
- Figura masculina haniwa de pie Excavada en Yachiyo-machi, Yuki-gun, Prefectura de Ibaraki (Yamato Bunkakan)
- Estatua femenina de Haniwa excavada en Suzume no Miya Iriszuka, ciudad de Utsunomiya, prefectura de Tochigi (Museo de la Universidad, Universidad de Tokio)
- Haniwa excavado en el montículo No. 3.4 de los túmulos funerarios de Uenozukamawari Excavado en Ryumai, ciudad de Ota, prefectura de Gunma (Agencia Cultural, Museo de Historia de la Prefectura de Gunma)
- Estatua de un hombre de Haniwa (hombre tocando el koto) excavada en la ciudad de Asakura, ciudad de Maebashi, prefectura de Gunma (antigua aldea de Kamikawabuchi, distrito de Seta) (Museo Arqueológico de Aikawa)
- Figura masculina sentada de Haniwa excavada en Yawatahara, ciudad de Takasaki, prefectura de Gunma (Sala de referencia de Tenri de la Universidad de Tenri)
- Figura masculina haniwa de pie excavada en Toyoki-cho, ciudad de Isesaki, prefectura de Gunma (antes Hassunji Gongenyama), prefectura de Gunma (museo arqueológico de Aikawa)
- Estatua femenina haniwa de pie Excavada en Yokotsuka, Toyogi-cho, ciudad de Isesaki, prefectura de Gunma (antes Hassunji Yokomi, ciudad de Isesaki, prefectura de Gunma) (Museo Nacional de Tokio)
- Figura masculina haniwa de pie excavada en Hashie-cho, ciudad de Isesaki, prefectura de Gunma (Museo de Arte de Hakone)
- Estatua masculina armada de medio cuerpo de Haniwa excavada en la ciudad de Isesaki, prefectura de Gunma (antigua ciudad de Akabori) (Museo de Historia de Tohoku)
- Pollo Haniwa Excavado en el Túmulo de Tenjinyama, Sakaigami Takeshi, Ciudad de Isesaki, Prefectura de Gunma (Museo de Historia de la Prefectura de Gunma)
- Jabalí Haniwa excavado en Sakaigami Bushitenjinyama Kofun, ciudad de Isesaki, prefectura de Gunma (Museo Nacional de Tokio)
- Haniwa Inu, excavado en Sakaigami Bushi Tenjinyama Tumulus, ciudad de Isesaki, prefectura de Gunma (colección privada)
- Figura masculina haniwa de pie excavada en el túmulo Sakaigami Sakai Tenjinyama, ciudad de Isesaki, prefectura de Gunma (colección privada)
- Estatua Haniwa de un cetrero macho excavada en la ciudad de Isesaki (antigua Sakaimachi), prefectura de Gunma (Yamato Bunkakan)
- Figura masculina haniwa de pie excavada en Hongo, ciudad de Fujioka, prefectura de Gunma (colección privada)
- Figura de arcilla de un hombre de pie Excavada en Oizumi-machi, Oura-gun, Prefectura de Gunma (Museo Arqueológico de Aikawa)
- Estatua femenina de Haniwa (una doncella del santuario sentada) Excavada en Kokai, Oizumi-cho, Oura-gun, Prefectura de Gunma (Museo Nacional de Tokio)
- Caballo Haniwa Excavado en Oizumi-cho, Oura-gun, Gunma (antes Okawa-mura) (colección privada)
- Estatua de hombres armados de Haniwa, excavada en la ciudad de Ota, prefectura de Gunma (antigua Naruzuka, aldea de Koto, distrito de Nitta) (Museo Arqueológico de Aikawa)
- Estatua de hombres haniwa armados excavada en Serata-cho, Ota-shi, Gunma (ex Ojima-cho) (Museo de referencia de Tenri)
- 95 artículos, incluidos luchadores y caballos decorados, excavados en el montículo Sakamaki No. 14, Prefectura de Saitama Excavados en Sakamaki, Ciudad de Gyoda, Prefectura de Saitama (Museo Folclórico de la Ciudad de Gyoda)
- Incluyendo 41 artículos haniwa excavados en el sitio del horno Oudezuka Haniwa en la prefectura de Saitama Excavados en la ciudad de Konosu, prefectura de Saitama (ciudad de Konosu)

- Estatua femenina de Haniwa excavada en la ciudad de Honjo (antigua ciudad de Kodama), prefectura de Saitama (Museo Conmemorativo de Aizu Yaichi, Universidad de Waseda)
- Caballo Haniwa excavado en Kamichujo, ciudad de Kumagaya, prefectura de Saitama (Museo Nacional de Tokio)
- Estatua masculina armada de Haniwa (guerrero con armadura corta) excavada en Kaminakajo, ciudad de Kumagaya, prefectura de Saitama (Museo Nacional de Tokio)
- 30 figuras de arcilla excavadas en el Túmulo Yatano-Ejiri, Prefectura de Ishikawa Excavadas en la Ciudad de Komatsu, Prefectura de Ishikawa (Museo de la Ciudad de Komatsu)
- Excavado en el montículo n.º 1 de Takarazuka, prefectura de Mie Excavado en la ciudad de Matsusaka, prefectura de Mie, incluidos 120 haniwa (Centro de bienes culturales de la ciudad de Matsusaka)
- 2 haniwa en forma de casa, 3 haniwa en forma de olla Excavados en el Túmulo de Misono, Misono-cho, Ciudad de Yao, Prefectura de Osaka (Almacén de la Agencia Cultural, Almacén del Museo Chikatsu Asuka de la Prefectura de Osaka)
- Aves acuáticas de Haniwa, 3 elementos excavados en Shiroyama Tumulus, ciudad de Fujiidera, prefectura de Osaka (ciudad de Fujiidera, sala Isel Schla)
- 30 artículos, incluidos haniwa, casas, barcos, escudos y armaduras de tanques excavados en los túmulos funerarios de Nagahara Takamawari, Prefectura de Osaka.
- Vaca Haniwa Excavada en Tawaramoto-cho, Isoki-gun, Prefectura de Nara (Museo de Arqueología de Karako Kagi)
- Casa Haniwa excavada en Tobi, ciudad de Sakurai, prefectura de Nara (Museo Nacional de Tokio)
- Haniwa excavado en las ruinas de Hoki Nagase Takahama excavado en Hawai Nagase, ciudad de Yurihama, prefectura de Tottori
- Artículos excavados en el sitio del horno haniwa del sitio de Hirasho Excavados en la ciudad de Matsue, prefectura de Shimane, incluidos 10 artículos de haniwa como caballos, ciervos y casas (Prefectura de Shimane Museo Yakumo Tate Fudoki no Oka)
- Familia Haniwa (casa de niños) Excavado en Saitobaru, Saito, Prefectura de Miyazaki (Museo Nacional de Tokio)
- Barco Haniwa excavado en Saitobaru, Saitobaru, Prefectura de Miyazaki (Museo Nacional de Tokio)

Guerrero Haniwa con armadura tipo keikō, Ōta, prefectura de Gunma,
c. Siglo VI d.C. Altura: 131,5 centímetros (51,8 pulgadas). Tesoro Nacional de Japón

Dotaku

Dōtaku (銅鐸) son campanas japonesas fundidas en bronce relativamente fino y ricamente decoradas.

Los dotaku se usaron durante aproximadamente 400 años, entre el siglo II a. C. y el siglo II d.C. (correspondiente al final de la era Yayoi), y casi solo se usaron como decoración para rituales. Estaban ricamente decoradas con patrones que representan la naturaleza y los animales, entre los que se encuentran la libélula, la mantis religiosa y la araña. Los historiadores creen que los *dōtaku* se usaban para orar por buenas cosechas, ya que los animales que aparecen son enemigos naturales de plagas de insectos que atacan los arrozales.

Según el folclore japonés, los dōtaku se usaban como campanas de emergencia (como la campana de una torre de vigilancia), destinadas especialmente en casos de invasión, particularmente invasores de la península de Corea. Cuando los centinelas detectaban invasores, hacían sonar el dōtaku en voz alta como una alarma, para que la gente pudiera esconderse o sus posesiones, y para alertar a los guerreros para que se prepararan para repeler al enemigo.

Hay un museo dotaku dedicado a las campanas en la ciudad de Yasu, en la prefectura de Shiga, en el centro de Japón.

Un *dōtaku del* período Yayoi, siglo III

Historia

A pesar de ser un artefacto muy conocido de la era Yayoi, el concepto de dotaku no se originó inicialmente en Japón. Según varios estudios, se cree que estas campanas se derivan de "ejemplos coreanos anteriores y más pequeños que adornaban caballos y otros animales domésticos", de las campanas de ganado chinas o del zhong chino Han, que eran campanas sin badajos que se usaban para componer rituales. Sin embargo, estudios posteriores muestran que los Yayoi no tenían granjas de ganado, y aunque varios dotaku tienen anillos de suspensión y badajos, hacen "tonos apagados" o "sonidos de traqueteo" cuando son golpeados, lo que sugiere que no eran destinadas a sonar. Por lo tanto, las campanas de China se importaron como objetos rituales.

Ubicaciones

En total, se han encontrado más de cuatrocientos dotaku en Japón, principalmente en el oeste de Honshu, el distrito de Tokai, Shikoku y la región de Kansai, a saber, Kyoto, Nara y Osaka. El primer descubrimiento registrado de dotaku fue en el 662 en un templo ubicado en la prefectura de Shiga. A menudo se encuentran "enterrados en laderas aisladas" ya sea individualmente, en parejas o en grandes grupos junto con varios espejos de bronce y armas. Cuando se entierran en grupos, los investigadores han especulado que varios clanes cada uno enterraron su único dotaku en un área para significar la unidad de todos los clanes.

Los caracteres chinos 銅鐸 consisten en 銅 *dō* (en chino *tung* o *t'ung*) que significa bronce y 鐸 *taku (dúo* chino o *to*), que se refiere a un instrumento musical parecido a una campana. Algunas de las campanas japonesas pueden haber sido utilizadas como instrumentos musicales, pero se considera que la mayoría fueron artefactos ceremoniales. Las primeras campanas dōtaku tenían badajos que sonaban contra una banda elevada dentro de la boca de la campana. Sobre la base de los cambios graduales en la forma de esta banda, se puede suponer que la naturaleza de las campanas evolucionó de objetos funcionales a puramente ceremoniales.

Los diseños fundidos en la superficie de las campanas se pueden dividir en tres categorías principales:

- Diseños de bandas horizontales
- Patrones de bloques cuadrados
- Diseños de agua que fluye

Otros están ilustrados con diseños de hojas de helecho o figuras de personas y animales. Un dōtaku encontrado en la prefectura de Kagawa representa escenas de arroz machacado, caza y una casa de almacenamiento elevada; otro encontrado en la prefectura de Hyōgo también muestra escenas de caza.

Dos dōtaku, 200 a. C.–200 d.C., período Yayoi, bronce, Japón, 59,7 cm de alto (© Trustees of the British Museum). La campana más grande de la izquierda se menciona en la publicación Dōtaku Kozu (1822), donde dice que fue descubierta en la prefectura de Wakayama en la colección de Kishi Seiichi

Una de las primeras campanas de bronce documentadas se encontró en el templo Sūfukuji en la provincia de Ōmi (actual prefectura de Shiga) en el año 662. En ese momento, los japoneses ya no tenían ningún recuerdo de los artefactos de bronce de la cultura Yayoi. Se encontraron campanas Dōtaku desde las prefecturas de Fukuoka y Kōchi en el oeste de Japón hasta la prefectura de Tochigi en el este, la mayoría de ellas fueron desenterradas en la región de Kinai (畿内, Kyōto-Nara-Ōsaka), en contraste con las armas de bronce concentradas en el área occidental del Mar Interior y alrededor del norte de Kyūshū.

Se han encontrado moldes de piedra tallados en toba volcánica en el sitio de Higashinara en la prefectura de Ōsaka y en otros lugares de la región de Kinai. Los escondites donde se encontraron las campanas se ubicaban comúnmente en las cimas de las colinas en las cercanías de las aldeas cercanas de la era Yayoi. Esos lugares, sin embargo, no eran sitios de entierro; se ha sugerido que las campanas dōtaku sirvieron como talismanes para una buena cosecha o como campanas de emergencia para alertar a los aldeanos en caso de ataques enemigos.

Apariencia

Físicamente, el cuerpo de un dotaku consiste en "una forma de cono truncado" con una sección transversal ovalada y "tiene filas de bandas horizontales divididas en el centro por una fila vertical". Arqueándose y extendiéndose sobre la parte superior y los lados del cuerpo hay un "reborde elaborado con diseño de dientes de sierra y espirales salientes". Los materiales utilizados para el dotaku procedían tanto de Corea como de China, ya que "los recursos de bronce no se encontraron hasta el siglo VII", por lo que el bronce se consideraba más precioso que el hierro. Además, los investigadores han detectado rastros de plomo dentro de las campanas, que era una característica común de los metales chinos. Junto con la altura variable, los estilos de las campanas también variaron mucho. En varias regiones, esta producción dispersa continuó hasta que un grupo de herreros de bronce se congregó y decidió un estándar.

La mayoría de las campanas dotaku tienen unas medidas comprendidas entre los 20 cm. (pesando entre 1 y 2 Kg.) y los 100 cm. (25 Kg.). Por diversos motivos, se piensa que el dotaku tenía una función más bien ritual o simbólica que musical. Solo unos pocos muestran signos de haber tenido badajo. En algunos ejemplares un ligero anillo rodea la superficie interna a unos pocos centímetros del borde inferior. Se supone que un badajo podía golpear repetidamente contra este saliente. Escasos ejemplares de los primitivos tienen claros signos de haber sido tocados. Los dotaku tardíos son grandes, con mayor decoración, más quebradizos y contienen menos estaño.

Proceso de creación

Estas campanas se hicieron originalmente mediante el uso de moldes de piedra arenisca de dos partes, en los que "se tallaron diseños" para crear la apariencia de bronces en relieve en la superficie exterior. Muchos de estos moldes de arenisca se "encontraron en abundancia en el norte de Kyushu" y cerca de Kioto, Osaka y Nara. A medida que pasaba el tiempo, los dotaku gradualmente se hicieron más grandes y más delgados debido al hecho de que ahora se estaban haciendo usando moldes de arcilla en lugar de arenisca. Esto permitió un trabajo más detallado, como dibujos de líneas simples, en comparación con los moldes de arenisca más pequeños y gruesos.

Propósito principal

Otros propósitos del dotaku aún están siendo debatidos por los investigadores, pero es seguro que fueron utilizados para rituales y ritos agrícolas, como lo apoyan varias fuentes. Los investigadores sugieren que, cuando no estaban en uso, los dotaku eran enterrados "en el suelo para recibir la fuerza vital de la Tierra", asegurando así la fertilidad agrícola para la comunidad; También se creía que se usaban para orar por lluvia. Estas creencias y sugerencias están respaldadas por el hecho de que muchos dotaku tenían inscripciones de "agua corriente, aves acuáticas, peces, botes y objetos agrícolas". Aunque se desconoce si los dotaku fueron "utilizados por los caciques para los pequeños principados o por las aldeas en las fiestas públicas de la comunidad", es cierto que pertenecían a la comunidad en su conjunto y no a un individuo. Algunas teorías alternativas incluyen que el dotaku se usa como "un reloj de sol, que produce oro, calienta el agua para bañarse o está relacionado con prácticas judías secretas", aunque estas explicaciones tienen poco apoyo dentro de la comunidad arqueológica convencional.

Por varios motivos el dotaku servía como función ritual o simbólica, más que musical. Fue utilizado como símbolo del poder más que como función de campana sonora.

Similitudes con las imágenes chinas

En cuanto a los diseños de dotaku, contienen muchos aspectos que se asemejan a los objetos chinos. Por ejemplo, muchas de las primeras campanas tenían "decoraciones delicadas que se asemejan a los espejos chinos contemporáneos". No fue hasta más tarde en la era Yayoi que se usaron decoraciones "con escenas de animales y humanos cazando o cultivando". Junto con estas representaciones, también hay imágenes del típico Yayoi "graneros elevados y escenas de arroz machacado".

Representaciones de ciervos

Muchas representaciones de ciervos aparecen sobre todo en dotaku, a pesar de que "en el Yayoi se comía principalmente jabalíes". Según Harima Fudoki "es una serie de informes comprendidos" en el período Nara (710 d.C. - 793 d.C.), había "un ritual mágico de sembrar semillas en sangre de venado que se usaba para acelerar la germinación de las plantas de arroz", porque se creía que "la fuerza vital del venado ayudaba al crecimiento del arroz".

Investigación

También se han realizado estudios sobre si las imágenes del dotaku tienen o no significados significativos. Según un investigador llamado Oba, cada imagen contiene un pictograma oculto que se puede descifrar mediante una lectura fonética. Por ejemplo, una imagen de un hombre disparando a un ciervo se puede leer como “iru ka” (disparar a un ciervo), pero cuando se combinan para formar "Iruka", las imágenes se refieren a Soga no Iruka, que es una referencia a la dinastía Soga. A través de varias lecturas más, Oba descubrió que los dibujos "contienen referencias a personas, lugares y eventos precisos en la prehistoria japonesa", además de proporcionar "información de formas de edificios, costumbres de caza y otros aspectos de la vida diaria.", posiblemente dejado para las generaciones futuras. Sin embargo, debido a la falta de evidencia concreta, otros investigadores han considerado improbable que las imágenes sean en realidad pictografías ocultas; es posible que las imágenes sean solo imágenes. A pesar de la falta de evidencia, los investigadores creen que las imágenes no son solo imágenes casuales dibujadas por el arte, que hay algún otro significado detrás de ellas.

En la cultura popular

El ciervo, a menudo representado en las superficies de dotaku, se manifiesta físicamente en la película Princess Mononoke dirigida por Hayao Miyazaki. En la película, Forest Spirit es un "dios de la vida y la muerte" y se caracteriza por ser un gran ciervo con rostro humano.

El Pokémon Bronzong está diseñado a partir de un dōtaku.

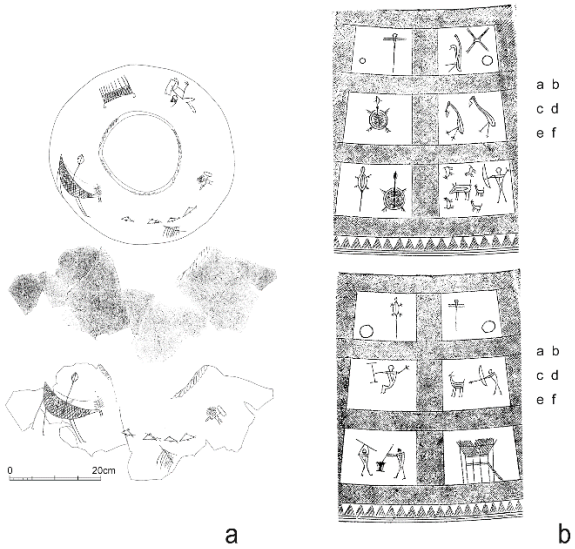
Su uso en prácticas religiosas

En sus representaciones, las criaturas retratadas, los individuos humanos y las herramientas no se habrían percibido como si tuvieran sus propias vidas y vitalidades que pudieran afectar directamente las vidas de quienes accedieran a ellas (en comparación con las criaturas representadas en la era Jomon, donde se habría creído que ellos mismos tenían vitalidad inherente y poderes de agente). En cambio, *representan* una narrativa mitológica que *explica* la génesis y el orden del mundo para instruir a quienes tienen acceso a ellos sobre cómo vivir sus vidas, estructurando sus creencias y *diciéndoles de manera efectiva cómo responder y procesar las incertidumbres y los riesgos de su mundo.* Con respecto a la secuencia representada en el *Dotaku*, diferentes criaturas y características parecen haber sido situadas en un sistema/orden evolutivo/jerárquico. A la representación de los insectos le siguió la de los anfibios, luego la de los animales, luego la de los seres humanos, y terminó en la representación de una estructura arquitectónica (un edificio de piso elevado). Se han propuesto varios modelos inferencial-interpretativos, pero se puede decir con seguridad lo siguiente:

- La génesis y el orden del mundo se describieron como evolutivos-jerárquicos en los que los seres humanos estaban situados en la posición más alta.
- Las vitalidades y los poderes de las criaturas, que caracterizaron la relación descrita entre humanos, otros seres vivos y seres no vivos se *abstrajeron* (y domesticaron) en la forma de sus respectivos *roles/funciones* situados en la fase evolutiva.
- Lo anterior habría marcado el fin del modo animista-chamanista, por así decirlo, de reproducción del dominio comunicativo religioso.

En esta fase, aumentó el grado en que la intervención humana podía reducir o reaccionar ante las incertidumbres y los riesgos, y la relación entre los humanos y los seres naturales pasó de ser mutuamente transformadora a aquella en la que los primeros intervenían en el estado de los segundos. Por ejemplo, esta fase fue testigo, por primera vez, de la representación de seres humanos modificando el estado de los seres naturales (por ejemplo, en escenas de caza). Existe una pequeña cantidad de vasijas de Jomon que representan 'escenas de caza'; pero, curiosamente, solo representan arco y flecha y un animal comúnmente inferido como un oso. La no representación de individuos humanos en las escenas sugiere una relación ontológica diferente entre los seres humanos y los seres naturales de lo que se representa en esta fase. Posteriormente, la jerarquización de las relaciones sociales llevó a la formalización y *esoterización* de ciertos saberes religiosos. Este conocimiento fue poseído cada vez más exclusivamente por la élite, lo que resultó en un cambio del modo animista-chamanista al modo sacerdotal de la reproducción del dominio

comunicativo religioso. Las representaciones de figuras sacerdotales en las vasijas que, considerando los contextos donde fueron excavadas, habrían sido utilizadas en escenas religioso-rituales ilustran vívidamente esto.



Una pieza de cerámica Yayoi de la fase tardía del período Yayoi medio (a) y una campana de bronce Dotaku con representaciones de varias criaturas, figuras humanas y un edificio con piso elevado (b). (a) Desde el sitio de Karako-Kagi, Prefectura de Nara. Nótense dos figuras humanas que sostienen un implemento (probablemente una alabarda) y un escudo, cuatro peces, un ciervo con una flecha clavada en la espalda y un edificio de piso elevado. (b) Se dice que es de la prefectura de Kagawa (altura: 42,7 cm). Tenga en cuenta el flujo de escenas de arriba hacia abajo (a–f) que trazan la secuencia pseudoevolutiva/jerárquica desde los insectos, pasando por los anfibios, las aves y los mamíferos hasta los humanos (y un edificio de piso elevado)

A medida que aumentaba la función instructiva del dominio comunicativo religioso, guiando a las personas sobre cómo podían procesar las incertidumbres y los riesgos generados por el cultivo de arrozales al revelar cómo llegó a existir el mundo y cómo funciona, parecen haberse vuelto progresivamente más esotéricos. Las campanas de bronce *Dotaku*, un elemento material que ejemplifica y personifica la forma en que funcionaba el dominio comunicativo religioso de esta fase, desaparecieron repentinamente y, como si las reemplazaran, surgieron túmulos funerarios en forma de ojo de cerradura como el hito más significativo del dominio comunicativo religioso transformado, marcando el comienzo de la siguiente fase, el período Kofun ('túmulos antiguos'). Si estos elementos rituales se hubieran utilizado tanto en escenas comunicativas religiosas comunes como de élite, su uso habría continuado hasta el período Kofun como materiales rituales ordinarios. Su abrupta desaparición de la evidencia arqueológica sugiere fuertemente que llegaron a ser utilizados exclusivamente por la élite en el dominio comunicativo religioso de élite (que se habría convertido en un campo exclusivo marcado/formalizado con un conocimiento cada vez más *esotérico; ver más abajo).* Aquí, estaban tan separados del mundo de los plebeyos que una vez que la élite cambió su forma de llevar a cabo las comunicaciones religiosas (es decir, construyendo túmulos en forma de ojo de cerradura y enterrando a los muertos en ellos), los *Dotaku* y otros artículos utilizados exclusivamente en el dominio comunicativo religioso de élite ya no instruían a los plebeyos sobre cómo reaccionar y procesar las incertidumbres y riesgos del mundo, y estaban destinados a desaparecer.

Izquierda: Un dotaku con un patrón de cordón hecho en seis secciones (kesadasuki-mon) producido con una precisión excelente que da como resultado una alineación exacta. Excavado en Ikoma, ciudad de Kobe, prefectura de Hyogo. Altura: 52,8 cm.

Derecha: un dotaku con un patrón de agua que fluye que se cree que se hizo en la llanura de Kawachi y se distribuyó ampliamente. Según se informa, excavado en el fondo del lago Biwa, prefectura de Shiga. Altura: 45,0 cm.

Dotaku de bronce con trazas de arsénico del período Yayoi, datado en el siglo I a.C., de dimensiones 48x20, 7x11,4cm.

Dotaku de bronce del período Yayoi, datado en el siglo I d.C., de 110cm de alto.

Izquierda: Método de uso de dotaku. La campana se cuelga atando una cuerda al mango y se produce un sonido cuando la varilla suspendida en el interior (clapper), que era de bronce o piedra, por ejemplo, entra en contacto con las bandas elevadas en el interior.
Medio: este es el ejemplo más antiguo (réplica) de un dotaku con patrón de agua que fluye que es el predecesor del dotaku supuestamente excavado en el fondo del lago Biwa. Excavado en Shinjo, Prefectura de Shiga. Altura: 42,7 cm
Derecha: Un dotaku hecho del mismo yeso que el supuestamente excavado en el fondo del lago Biwa. (réplica) Excavado en Hiroishi, Prefectura de Aichi. Altura: 46,0 cm

Izquierda: Tres jabalíes, cuatro ciervos.
Derecha: Las principales figuras dibujadas en este dotaku son ciervos, garzas y personas. Este es un raro ejemplo de dibujos de jabalíes y ciervos en ambos lados del mango. Hay ocho ciervos.

Izquierda: En este dotaku, se utilizan líneas finas para representar un patrón fino de bandas horizontales y verticales y la superposición de líneas en negrita representa claramente la esclavitud. Sitio de excavación desconocido. Altura: 39,5 cm

Derecha: Dotaku con dibujos de jabalí y ciervo en el mango. (Sitio de excavación desconocido). Altura: 31,9 cm.

Dotaku, que son representativos de los artículos de bronce de las regiones de Kinki y Tokai, más tarde se hicieron más grandes. Sin embargo, las bandas en relieve más estrechas dentro de Kinki dotaku y la ausencia de rastros de desgaste nos dicen que no se tocaron los dotaku de un período más reciente. Dotaku probablemente eran símbolos del poder regional de Kinki y Tokai. Cuando la ampliación de dotaku alcanzó su punto máximo a finales del siglo II, la producción de dotaku cesó repentinamente, momento en el que Japón entró en la era de Himiko.

Derecha: aunque este dotaku es más grande, no tiene bandas en relieve en el interior. Dotaku de Hatada, Prefectura de Tokushima. Altura: 54,2 cm.

Izquierda: Un dotaku al estilo Kinki que es aún más grande. Dotaku de Mukasa, Prefectura de Fukui. Altura: 66,8 cm

ARTES DECORATIVAS

Jardines karesansui

La palabra *karesansui* se conforma con dos ideogramas, por un lado, *kare* que alude a las extensiones de grava o arena blanca de los templos sintoístas y, más tarde, Zen que puede significar «marchito», «atrofiado», «reducido» o «muerto» (en relación a las plantas), y por el otro *sansui* (*san* representa a la montaña y *sui* al agua). La evolución del término proviene del chino *shanshui* (literalmente, montaña-agua) junto con una fuerte presencia taoísta de los conceptos de *yin-yang*, donde las montañas representan la parte masculina (permanencia, poder y aserción) y el agua la parte femenina (inestable, carente de forma y anulante).

Los jardines japoneses conocidos como *karesansui* o *kare-sansui* fueron construidos en la época Muromachi (1336-1573) a pesar de que esta técnica ya apareció anteriormente en la época Nara (710-794) y el período Heian (794-1185) como arte importado de China, aunque su uso fue más bien infrecuente y normalmente aparecía unido a algún lago (como sería el templo budista *Môtsû-ji*). En el período Kamakura (1185-1392), anterior a la época Muromachi, el *karesansui* siguió apareciendo junto a un lago, pero no como un elemento subordinado a este. La época Kamakura fue una era de inestabilidad y orden político que produjo el desplazamiento de numerosos centros económicos hacia las nuevas capitales culturales. Las luchas por las tierras y el poder sumieron al país en una profunda inquietud impulsando la necesidad de un nuevo tipo de budismo, el Budismo Zen. Kioto, sede de la Corte Imperial bajo el mandato del shogunato, estaba rodeada por grandes monasterios Zen. Fue en este contexto histórico donde la institución del nuevo budismo llegó a convertirse en parte del órgano oficial del shogunato.

Durante el mandato de Ashikaga Yoshimasa (1436-1490), el octavo *shôgun* del shogunato Ashikaga, se originó la cultura Higashiyama donde los jardines *karesansui* alcanzaron su máximo esplendor. La misma evolución de la sociedad hacia la doctrina Zen estuvo acompañada de la transformación de los jardines con la aparición de los ya mencionados *karesansui* o jardines secos. Fue en este momento cuando los valores estéticos del periodo Heian, así como *fûryû* (se refiere al refinamiento y la elegancia ligada al sentimiento de fugacidad), *miyabi* (define a la persona que es educada, refinada en gustos y que destila elegancia) *y mono no aware* (sentimiento de compasión acompañado de una profunda melancolía al percibir la fragilidad y la belleza de las cosas naturales y pasajeras), dieron paso a la silenciosa contemplación, observación y admiración de los jardines zen.

Jardín del templo budista *Môtsû-ji*

Los valores estéticos del jardín zen

Según el autor Aristimuño, algunos de los ideales estéticos que los jardines zen expresan son: la «experimentación mística dada por su simbolismo» (*yûgen*), la «belleza ulterior del espacio vacío» (*yohaku no bi*), la «ligereza» *(karumi*), la «austeridad» (*wabi*) y el sentir de la «melancolía motivada por el paso del tiempo» (*sabi*). Por otra parte, podría decirse que el jardín seco presenta otras muchas características propias del arte zen, como la «asimetría» o «geometría no previsible» (*fukinsei*), la «naturalidad» (*shizen*), la simplicidad como expresión de «la nada» o el «Ma» (*kanso*), el «desapego» o «informalidad» (*datsuzoku*) y la «serenidad» o «paz interior» (*seijaku*).

Algunos de los jardines secos (o *karesansui*) más representativos los encontramos en el templo *Tofukuji* de Kioto, en el «templo del dragón tranquilo y pacífico» *Ryôan-ji* de Kioto o en el templo *Daisen-in* (*Daitokuji*), los tres situados en Kioto.

Karesansui del templo *Tofukuji* (Higashiyama, Kioto)

A la izquierda, *Ryôan-ji*, detalle grupos de rocas. A la derecha, *Ryôan-ji*, panorámica general

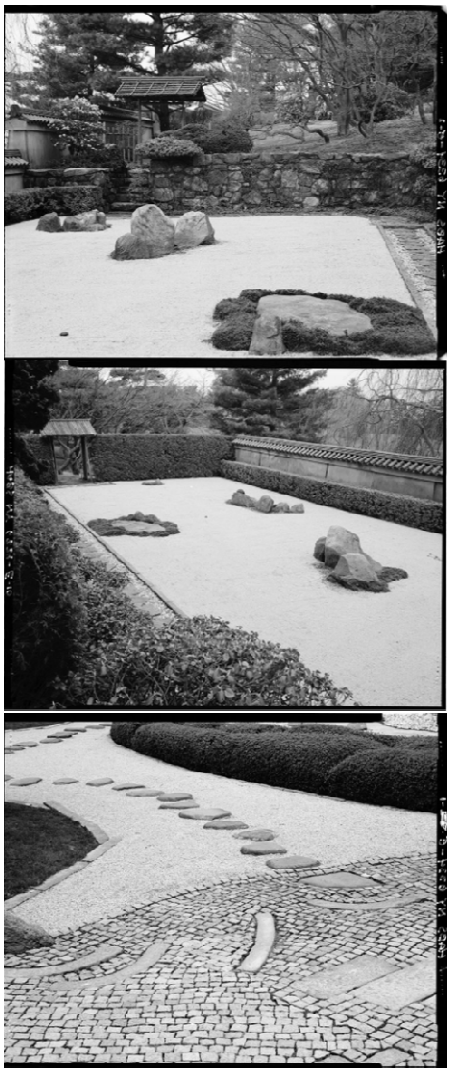
Elementos del jardín seco o *karesansui*

Se dice que el origen del jardín japonés está es sus piedras, es por ellas por donde bajaba la divinidad que conocemos con el nombre de *Iwasakao Iiwakura*. Este último nombre literalmente significa «el lugar que ocupan las rocas». Esta divinidad se venera especialmente en las rocas enormes e imponentes en las que se cree que reside un dios. Como se ha podido observar en las imágenes anteriormente expuestas, algunos de los principales elementos de este jardín son sus rocas, la arena o gravilla, el musgo, los arbustos y los árboles, dando lugar a la creación de un paisaje sencillo y naturalmente hermoso. Según Terao, la aparición de estos jardines tiene su origen en aquellos lugares donde escaseaba o directamente no había agua como, por ejemplo, en las laderas de los montes o en las colinas. Uno de los efectos más bonitos y sin duda más llamativos de los *karesansui* es el de la arena, imitando el suave movimiento del agua. Tal y como comenta, las *sute ishi* (rocas arrojadas) son un pequeño grupo de rocas muy próximas a las grandes que generan un efecto visual de aleatoriedad dentro de un espacio totalmente ordenado. Su objetivo es captar la atención del espectador y dirigirlo hacia las rocas mayores.

El «Ma» en el jardín seco

El ideograma *Ma (*間) puede tomar múltiples significados: distancia, pausa, intervalo, interrupción, relación entre las partes, etcétera, pero los conceptos que mejor lo caracterizan son el espacio y el tiempo, también relacionado con el *Kû* o el vacío japonés. El *Ma* se puede entender como el espíritu o el puente que conecta el vacío y su relación con el espacio y el tiempo. Por ejemplo, para un músico el *Ma* es el tiempo o el espacio temporal entre una nota y la otra, para un arquitecto es la representación del espacio entre una habitación y el exterior o entre una puerta y una ventana. Este no se crea a partir de las superficies que limitan el espacio, sino que nace de la percepción de quien lo vive y lo experimenta en ese momento. Es por eso que el *Ma* en los jardines japoneses se representa como un «lugar experimental». El arquitecto japonés Arata Isozaki (1931-) subraya que la clave para comprender el espacio que nos

rodea debe de hacerse en la interpretación de la naturaleza y en su esfuerzo por dar un cuerpo visible y una forma a las divinidades que habitan en ella.



Los espacios que se crean son espacios destinados a la meditación, al silencio. El conjunto del jardín, es decir, su todo, no es casual. El jardín tiene como objetivo la búsqueda de armonía, una armonía no sólo con el espacio y el tiempo del propio jardín, sino con la del ser, es decir, con la del propio individuo. La personalidad del jardín seco o *karesansui* permite ser un espacio para el ser humano, para el reflejo y la observación de su yo en una especie de «microcosmos».

El «microcosmos» del que habla Eriko Terao en su trabajo *El jardín japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés* (2008) representa a la perfección la idea anteriormente mencionada, es decir, la idea de que el jardín zen no está ahí para su observación, sino que ese jardín es la vía de la representación o el reflejo de lo que cada individuo tiene en su interior. La mirada es puesta hacia el interior y no hacia el exterior. En este mismo artículo, Terao comenta que estos paisajes están llenos de una fuerte presencia cosmológica budista con el principal objetivo del olvido del yo y su fusión con la naturaleza.

Conclusión

Los jardines zen se crearon para su contemplación, no para pasear sobre ellos. Con esta idea podríamos recuperar un poema del poeta y dramaturgo británico Alfed Tennyson (1809-1892) que aparece en el libro el *Budismo Zen y Psicoanálisis* (1998) del filósofo japonés Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966) y Erich Fromm (1900-1980), cuya traducción al español dice así:

Flor en el muro agrietado,

te arranco de las grietas;

te tomo, con todo y raíces, en mis manos,

florecilla –pero si pudieras entender

lo que eres, con todo y tus raíces y, todo en todo,

sabría qué es Dios y qué es el hombre.

El filósofo japonés Suzuki menciona que los occidentales, por lo general, tienden a separase de la naturaleza y que su pensamiento radica en que esta solo sirve para ser utilizada por el ser humano. Los orientales, por el contrario, se sienten unidos a la naturaleza y sienten «todos los latidos de las venas» de esta. En el poema podemos observar cómo Tennyson muestra una irremediable necesidad de arrancar y separar la flor de la tierra a la que pertenece para su posterior análisis, priorizando su propia curiosidad y dando lugar a la muerte de la flor.

Por último, podríamos destacar la intencionalidad con la que fueron concebidos estos jardines. Al contrario que los jardines occidentales, que fueron creados para el deleite de las más altas clases en la mayoría de los casos —o incluso como medio para la vanagloria de algunos— el jardín seco o *karesansui* presenta una intención totalmente diferente. Muy acorde a su influencia budista, la finalidad del «microcosmos» creado en este tipo de jardines es la de la introspección, la serenidad, la paz interior, la simplicidad, la no alteración o modificación de la naturaleza y la iluminación.

Kanshitsu-zukuri

El kanshitsu-zukuri (乾漆造) es una de las técnicas de trabajo de laca, y también una de las técnicas de producción de esculturas en Oriente.

La laca se coloca en capas sobre tela de cáñamo o papel japonés, y la laca y la harina de madera se amasan para crear una forma.

Se originó en China, donde la técnica se llamaba 'Kyocho' o 'Soku'. También se utilizó para fabricar utensilios, ataúdes y estatuas. En Japón, fue ampliamente utilizado en la producción de estatuas budistas desde finales del siglo VII hasta el siglo VIII, pero disminuyó después del período Heian.

Estatua de pie de Fukensaku Kannon (Hokkedo, Templo Todaiji, Tesoro Nacional)

Tipos

Hay dos tipos de Kanshitsu-zukuri: "kanshitsu-zukuri desactivado", que se forma colocando capas de tela de cáñamo de aproximadamente 1 cm de grosor, y "kishin kanshitsu-zukuri", que se cree que es una técnica simplificada.

Laca seca desactivada

Primero, se usa un núcleo de madera para formar el marco de la estatua, y luego se apila arcilla encima para formar el contorno de la estatua. Una tela de lino se coloca encima de esto con laca de cebada para crear la forma de la estatua. Mugi-urushi es una pasta hecha mezclando laca con harina de trigo (algo así como el polvo de Meriken) y tiene una fuerte adherencia. El tamaño de la tela de lino y el grosor de las capas difieren según la imagen, pero el grosor suele ser de aproximadamente 1 cm. La laca Makko o laca Kokuso se apila sobre la estatua de papel maché para formar los detalles. La laca Matcha se hace mezclando pino, cedro de hojas polvo conlaca. En el período Nara, se utilizó principalmente la laca matcha, y desde el período Heian en adelante, se utilizó principalmente la laca Kiso.

Una vez que se completa la forma de la estatua, se hace una incisión en una parte discreta, como la parte posterior, se raspa la arcilla plástica del interior y se construye un marco de madera en el interior para reforzarla y evitar que se derrumbe.

Todavía existen esculturas realizadas con esta técnica en Todaiji Hokke-do (Sangatsu-do), Kofuku-ji y Toshodai-ji, y muchas de ellas son famosas en la historia de la escultura japonesa. Sin embargo, dado que utiliza una gran cantidad de laca costosa y requiere mucho tiempo para su fabricación, rara vez se hizo después del período Heian. La estatua de pie de los cuatro reyes celestiales en la sala principal del Templo Taima-dera en Nara se considera el ejemplo más antiguo de estatuas de laca seca en Japón, aunque sufrió graves daños.

Laca seca con núcleo de madera

La forma tosca de la estatua está tallada en madera, cubierta con tela de cáñamo y terminada con una capa de laca matcha o laca mokuso. Mientras que la estatua de laca seca desactivada es hueca, el núcleo de la estatua de laca

seca con núcleo de madera permanece dentro de la estatua, y la tela de cáñamo no es tan gruesa. Entre las estatuas de Buda del período Heian temprano, hay muchos ejemplos de estatuas talladas en madera en las que también se utiliza la técnica de laca seca con núcleo de madera para dar forma a los detalles como las expresiones faciales y los accesorios, a veces es difícil separarlos mecánicamente. Las estatuas de laca seca desactivadas se caracterizan por encogerse y adelgazarse cuando se secan, mientras que las estatuas de laca seca con núcleo de madera son menos delgadas, por lo que se cree que son adecuadas para estatuas voluminosas.

Kannon de pie de once caras (Templo Shorinji (Nara), Tesoro Nacional)

Las estatuas de laca seca con núcleo de madera se clasifican de la siguiente manera según la forma en que se ensambla el núcleo de madera y la estructura del prototipo.

Estatua de laca seca de corazón de madera con marco de madera

Una talla de madera finamente tallada reemplaza la parte de tela de lino de la estatua de laca seca desactivada.

Estatua de laca seca con núcleo de madera estilo Kiyose

La parte tallada en madera de la imagen del corazón de madera del marco de madera se hace más gruesa y más fuerte, y se elimina el núcleo de madera interior.

Estatua de laca seca de corazón de madera tallada de Ichiki

El núcleo de madera está tallado de un solo árbol. Los huecos interiores se utilizan a menudo para reducir el peso y evitar grietas. Los dos métodos anteriores se hacen con la premisa de que el núcleo de madera está oculto por la laca aplicada en la parte superior, pero las estatuas de Ichiki están cerca de las estatuas de madera, y los detalles están tallados hasta cierto punto y el grosor de la laca es delgado.

Cuerpo de madera corazón de madera estatua de laca seca

Una versión simple del estilo tallado Ichimoku con marquetería. No existe una estricta regularidad en la forma de ensamblarlo, como en generaciones posteriores de marquetería.

<u>Obras más representativas</u>

- Kofuku-ji Temple Hachibushu estatuas de pie (incluidas las estatuas de Ashura)
- Estatua de los diez grandes discípulos de Kofukuji
- Templo de Kakuidera (Osaka) Estatua sentada de Senju Kannon

Laca seca Estatuas budistas realizadas con núcleo de madera laca seca

- Templo Toshodai-ji Kondo Estatua de Kannon de los Mil Armados, Estatua de Yakushi Nyorai
- Templo Shorinji (Nara) Estatua permanente de Kannon de once caras

- Templo Kannonji (Kioto) Estatua de Kannon de once caras de pie
- Estatuas de los Cuatro Reyes Celestiales de Kofuku-ji Hokuen-do

Buda lacado en seco con talla de madera y técnica de lacado en seco con alma de madera

- Auditorio Toji Cinco grandes estatuas de Bodhisattva
- Templo Kanshinji (Osaka) Estatua sentada de Nyoirin Kannon
- Jingoji Go Great Kokuzo Bodhisattva Estatuas sentadas

Estatua de Nyoirin Kannon (Templo Kanshinji (Osaka), Tesoro Nacional)

Kintsugi

Kintsugi (金継ぎ, "carpintería dorada"), también conocido como *kintsukuroi* (金繕い, "reparación dorada"), es el arte japonés cerámica rota, reparando las áreas rotas con laca espolvoreada o mezclada con oro, plata o platino; el método es similar a la técnica *maki-e.* Como filosofía, trata la rotura y la reparación como parte de la historia de un objeto, en lugar de algo para disfrazar.

Origen

La laca es una larga tradición en Japón y, en algún momento, es posible que el *kintsugi* se haya combinado con *el maki-e* como reemplazo de otras técnicas de reparación de cerámica. Si bien el proceso está asociado con artesanos japoneses, la técnica también se aplicó a piezas de cerámica de otros orígenes, incluidos China, Vietnam y Corea.

Kintsugi se asoció estrechamente con los recipientes de cerámica utilizados para *chanoyu* (ceremonia japonesa del té). Una teoría es que el *kintsugi* puede haberse originado cuando el *shōgun* japonés Ashikaga Yoshimasa envió un tazón de té chino dañado a China para repararlo a fines del siglo XV. Cuando fue devuelto, reparado con feas grapas de metal, puede haber llevado a los artesanos japoneses a buscar un medio de reparación más agradable estéticamente. Los coleccionistas se enamoraron tanto del nuevo arte que algunos fueron acusados de romper deliberadamente cerámica valiosa para poder repararla con las costuras de oro del *kintsugi*. También es posible que se eligiera una pieza de cerámica por las deformidades que había adquirido durante la producción, y luego se rompiera y reparara deliberadamente, en lugar de tirarla a la basura. Por otro lado, según Bakōhan Saōki (registro de un tazón de té con una abrazadera de 'langosta grande'), tal "fealdad" se consideraba inspiradora y zen, ya que connotaba belleza en cosas rotas. El cuenco se valoró aún más debido a estas grandes grapas de metal, que parecían una langosta, y el cuenco se llamó *'bakōhan* ("abrazadera de langosta grande").

Trabajo de reparación (derecha) en un tazón de té tipo *hakeme* de cerámica Mishima con laca de oro *kintsugi*, siglo XVI

Filosofía

Como filosofía, *kintsugi* es similar a la filosofía japonesa de *wabi-sabi*, una aceptación de lo defectuoso o imperfecto. La estética japonesa valora las marcas de desgaste por el uso de un objeto. Esto puede verse como una justificación para mantener un objeto incluso después de que se haya roto; también puede entenderse como una justificación del propio *kintsugi*, destacando las grietas y reparaciones como eventos en la vida de un objeto, en lugar de permitir que su servicio finalice en el momento de su daño o rotura. La filosofía del *kintsugi* también puede verse como una variante del adagio, "No desperdicies, no quieras".

Kintsugi puede relacionarse con la filosofía japonesa de *mushin* (無心, "sin mente"), que abarca los conceptos de desapego, aceptación del cambio y destino como aspectos de la vida humana.

"No solo no hay ningún intento de ocultar el daño, sino que la reparación está literalmente iluminada... una especie de expresión física del espíritu de mushin. Mushin a menudo se traduce literalmente como "sin mente", pero tiene connotaciones de existente dentro del momento, de desapego, de ecuanimidad en medio de condiciones cambiantes... Las vicisitudes de la existencia a lo largo del tiempo, a las que todos los seres humanos somos susceptibles, no pueden ser más claras que en las roturas, los golpes y los destrozos a los que también está sujeta la cerámica. Este patetismo o estética de la existencia ha sido conocido en Japón como mono no consciente, una sensibilidad compasiva, o tal vez identificación con [cosas] fuera de uno mismo."

— *Christy Bartlett, Flickwerk: La estética de la cerámica japonesa reparada*

Materiales y tipos de carpintería

Hay algunos estilos o tipos principales de *kintsugi*:

- Crack (ひび), el uso de polvo de oro y resina o laca para unir piezas rotas con una superposición mínima o relleno de piezas faltantes
- Método de pieza (欠けの金継ぎ例), donde no se dispone de un fragmento de cerámica de reemplazo y la totalidad de la adición es oro o compuesto de oro/laca
- Llamada conjunta (呼び継ぎ), donde se usa un fragmento de forma similar pero que no coincide para reemplazar una pieza faltante del recipiente original creando un efecto de mosaico.

Algunos materiales clave del *kintsugi* son: *ki urushi (urushi* puro), *bengara urushi (urushi* rojo hierro), *mugi urushi* (una mezcla de 50 % de *ki ururshi* y 50 % de harina de trigo), *sabi urushi* (una mezcla de *ki urushi* con dos tipos de arcilla), y un compartimento de almacenamiento conocido como *furo* ("baño" en japonés) donde la cerámica reparada puede reposar al 90% de humedad entre 2 días y 2 semanas mientras el *urushi* se endurece. *Tradicionalmente se utilizaba como furo* un armario de madera y cuencos de agua caliente. Alternativamente, a veces se utilizan cajas de cartón grueso como *furo*, ya que crean una atmósfera constante de humedad o grandes recipientes llenos de arroz, frijoles o arena en los que se sumerge la cerámica reparada.

Pequeña reparación (arriba) en plato de cerámica Nabeshima con diseño de malvarrosa, esmalte overglaze, siglo XVIII, período Edo

Técnicas relacionadas

La reparación con grapas es una técnica similar que se usa para reparar piezas de cerámica rotas, en la que se perforan pequeños agujeros a ambos lados de una grieta y se doblan grapas de metal para mantener las piezas juntas. La reparación con grapas se utilizó en Europa (en la antigua Grecia, Inglaterra y Rusia, entre otros) y China como técnica de reparación de piezas de especial valor.

Influencia en el arte

Kintsugi es el concepto general de resaltar o enfatizar las imperfecciones, visualizando las reparaciones y costuras como un aditivo o un área para celebrar o enfocarse, en lugar de la ausencia o las piezas faltantes. Los artistas y diseñadores modernos experimentan con la técnica antigua como un medio para analizar la idea de pérdida, síntesis y mejora a través de la destrucción y la reparación o el renacimiento. Aunque originalmente se ignoró como una forma de arte separada, el *kintsugi* y los métodos de reparación relacionados se han presentado en exhibiciones en la Galería Freer en el Smithsonian, el Museo Metropolitano de Arte y el Museo de Arte Herbert F. Johnson.

Ejemplos de artistas y diseñadores contemporáneos que incorporan técnicas, estéticas y filosofías *kintsugi en su trabajo incluyen:*

- La artista británica Charlotte Bailey, que se inspiró en el *kintsugi* para crear obras textiles que implicaban la reparación de jarrones rotos; su práctica consiste en cubrir los fragmentos con tela y unirlos nuevamente con hilo metálico dorado.

- La artista estadounidense Karen LaMonte, que crea esculturas monumentales de ropa de mujer usada por figuras humanas aparentemente invisibles; cuando la explosión de un horno rompió varias de estas obras, LaMonte utilizó técnicas de *kintsugi* para reparar las esculturas de cerámica con oro.
- El diseñador neoyorquino George Inaki Root, que trabajó con artesanos japoneses para crear una línea para su empresa de joyería Milamore titulada “Kintsugi”; Root le dijo a *Forbes* que los diseños se inspiraron en temas de belleza y ruptura, y su conexión de larga data con las filosofías *kintsugi.*
- El artista de Los Ángeles Victor Solomon, quien se inspiró en las prácticas y filosofías del *kintsugi* para crear "Kintsugi Court", una cancha de baloncesto pública fracturada en el sur de Los Ángeles que reparó con resina espolvoreada con oro. El proyecto se terminó en 2020 coincidiendo con el reinicio de la temporada de la NBA, que se había detenido debido a la pandemia de Covid-19.

Cesta reticulada de Nanking, c. 1750, reparado con grapas de metal

Kirikane

Kirikane, en el arte japonés, técnica decorativa utilizada para pinturas budistas y estatuas de madera y para trabajos de lacado. La técnica utilizada para pinturas y estatuas emplea láminas de oro o plata cortadas en finas tiras o diminutas piezas triangulares o cuadradas, que se colocan sobre diseños pintados con pegamento. Los diseños consisten en líneas rectas o curvas, un patrón de rayas verticales onduladas (*tate-waku*), o flores pequeñas. *Kirikane* fue importado de China durante la dinastía T'ang (618–907). Los primeros ejemplos que existen son los Shi Tennō de madera ("Cuatro dioses guardianes") del Kon-dō, el templo Hōryū cerca de Nara, que se cree que son obras del último período de Asuka (552-645) o temprano de Hakuhō (645-724). Sin embargo, fue a partir del período Heian tardío (897-1185) cuando esta técnica floreció. Las pinturas de los Jūni-ten ("Doce dioses guardianes") en el templo de Kyōōgokoku, Kyōto, se consideran ejemplos típicos.

Kirikane en el Kyoto State Guest House por el Living National Treasure Eri Sayoko

Kirikane se emplea también en la decoración de artículos de laca. En la técnica algo modificada, pequeños cuadrados de una placa fina de plata u oro se disponen sobre laca para representar nubes, niebla, riberas o musgo.

Metodología

¡El pan de oro utilizado para kirikane tiene solo 10 µm (0,00001 mm) de espesor! Está hecho de oro de 24 kilates con la adición de plata y cobre. La lámina de oro con un alto porcentaje de oro se usa a menudo para reforzar la solemnidad. El tamaño habitual del pan de oro cuadrado es de 109x109 mm. Cada hoja colocada entre las hojas de papel washi brillante es tan delgada que se puede volar con un soplo y se manipula cuidadosamente con un par de pinzas especiales de bambú.

Pan de oro enmarcado (cinco colores) Puede ver las marcas en forma de cuadrícula que se hacen cuando se golpea y estira la lámina

Para fortalecer las hojas de oro y hacerlas más gruesas y flexibles, se queman juntas. En primer lugar, se colocan 2 hojas doradas sobre carbón caliente (~1000 ℃) para unirlas, luego se agrega una hoja adicional a cada lado de las hojas dobles para obtener una hoja gruesa impecable (hecha de 4 hojas). En estos días, a veces se usa hierro en lugar de carbón.

Después de hacer una gruesa hoja de oro, el proceso de corte se realiza con la ayuda de un cuchillo especial de bambú. El cuchillo se fabrica partiendo un trozo de bambú delgado (⌀ 20 mm) que se secó durante 5 a 10 años. La pieza de bambú obtenida se limpia de la piel y se afila delicadamente. Sin aceite ni electricidad estática, el bambú es perfecto para cortar hojas de oro fácilmente, ya que el oro no se pega.

Al ser el pan de oro muy delgado y resbaladizo, el proceso de corte se ejecuta en un soporte especial cubierto con piel de venado con polvo de talco rociado sobre él. Durante el proceso, el grosor de la hoja de oro se mide a simple vista y la hoja se corta en tiras finas, a veces más delgadas que el cabello humano.

De izquierda a derecha: pegamento para tableros, funori, pincel kirikane, pincel de dibujo

Herramientas

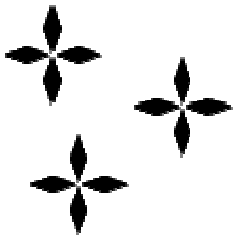
Después de cortar la hoja de oro, es hora de pegarla. En el caso de aplicar rayas de hojas de golf a una estatua budista, se utiliza un pegamento especial: una mezcla de funori (pegamento hecho de algas marinas) y nikawa (pegamento derivado de piel de animal).

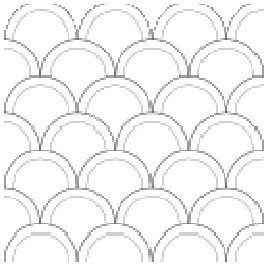
Kirikane trabaja en la Casa de Huéspedes del Estado de Kioto por Eri Sayoko

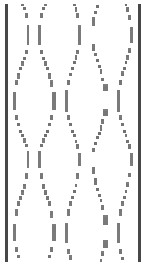
El artesano procede a la operación sosteniendo un pincel en cada mano. La raya de pan de oro se envuelve alrededor de la punta humedecida del pincel sostenido en la mano izquierda. La punta del pincel sostenido en la mano derecha se empapa en el pegamento disuelto en agua, y la franja de pan de oro se aplica delicadamente de acuerdo con el patrón. Luego, ajustando la raya poco a poco, las prendas de la estatua budista adquieren un efecto tridimensional.

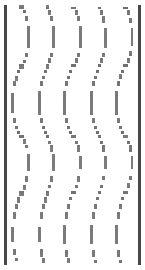
Patrones en el kirikane

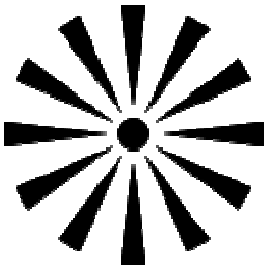
Patrones que representan fenómenos naturales

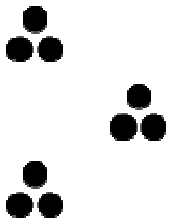

Viva

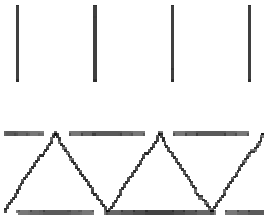

Ola qinghai


Tachiwaki

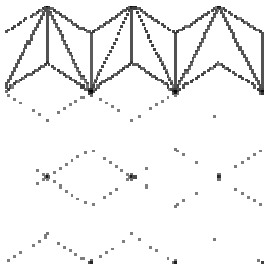

Ola

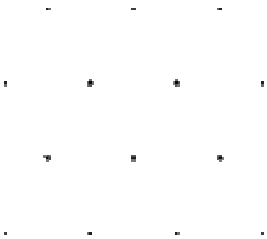

Diariamente

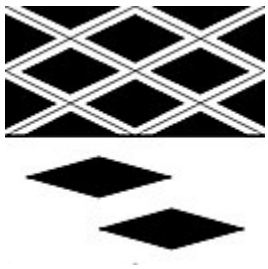

Estrella


Raimon

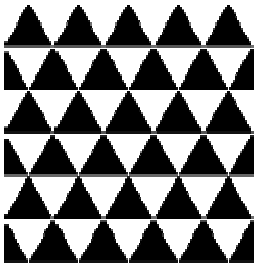
Patrón de plantas estilizadas

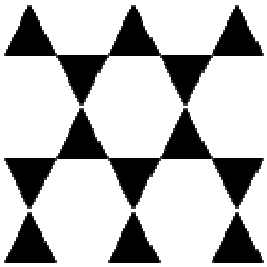

Hoja de cáñamo

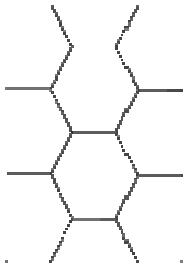

Hoja de cáñamo (aplicada)

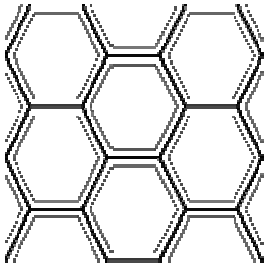

Diamante

Patrón de animales

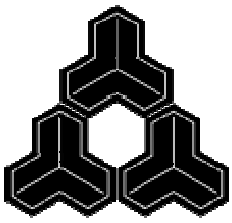

Escala


Escala (aplicada)


Caparazón de tortuga



Carey bebe



Caparazón de tortuga bishamon

<u>Algunas estatuas budistas que aplican esta técnica</u>

Tokio

Museo Nacional de Tokio

- Estatua de pie de Monju Bosatsu / período Kamakura
- Estatua de los doce generales divinos Dios perro/período Kamakura/propiedad cultural importante
- El kirikane lineal se aplica al cabello y los patrones de la esvástica se aplican al peto.
- Estatua de los Doce Generales Divinos Miko/Período Kamakura/Propiedad Cultural Importante
- Estatua de los Doce Generales Divinos Dios Dragón/Período Kamakura/Propiedad Cultural Importante
- Estatua de los Doce Generales Divinos Mijin/Período Kamakura/Propiedad Cultural Importante
- Se aplica kirikane lineal al cabello y se aplica un patrón de canasta a la coraza.
- Bodhisattva permanente/Período Kamakura/Propiedad cultural importante
- Se aplican el patrón Tachiwaku en la túnica, el patrón de hojas de cáñamo en la falda y los patrones kirikane como el patrón de flores, el pie de sol, el arabesco y el loto.
- Monju Bodhisattva León montado y asistente de pie / Período Kamakura / por Koen / Propiedad cultural importante
- Estatua de pie de Amida Nyorai /período Kamakura/ obra de Eisen /Propiedad cultural importante
- Estatua sedente de Aizen Myoo/Período Kamakura/Propiedad cultural importante

Templo Setagayasan Kannonji

- Estatua de Fudo Myoo y Hachidaidoji / período Kamakura / por Koen / propiedad cultural importante

Prefectura de Kanagawa

Templo Kakuon-ji

- Jizodo/ Bodhisattva Jizo de pie /Período Kamakura/Propiedad cultural importante

Templo Tokei-ji

- Almacén del tesoro/ Estatua de Holy Kannon /período de las cortes del norte y del sur/propiedad cultural importante

Templo Shomyo-ji

- Kondo/ Estatua del Bodhisattva Miroku /Período Kamakura/Propiedad cultural importante. Una herramienta que se cree que se usó para kirikane se encontró dentro del útero de una estatua budista y actualmente se encuentra almacenada en la biblioteca de la prefectura de Kanazawa.

Prefectura de Chiba

Templo Eiko-ji

- Estatua de pie de Shaka Nyorai/Período Kamakura/Bien cultural designado por la prefectura. Es una estatua budista de estilo Seiryo-ji con círculos dobles y patrones hosoge en el pecho y las extremidades superiores de la túnica.

Templo Shokakuin (Ciudad de Yachiyo)

- Estatua de pie de Shaka Nyorai/Período Kamakura/Bien cultural designado por la prefectura. Una estatua budista de estilo Seiryoji con un caparazón de tortuga y un patrón de kirikane en forma de cuadrícula, y está en buenas condiciones con un poco de desprendimiento.

Prefectura de Yamanashi

Templo Ryuenji

- Amida Nyorai sentada/período Kamakura/propiedad cultural designada por la ciudad

Prefectura de Fukui

Templo Nakayama

- Estatua sedente de Bato Kannon Bodhisattva/Período Kamakura/Propiedad cultural importante

Prefectura de Shiga

Templo Ishiyama

- Estatua de pie de madera de Niten/Período Heian/Propiedad cultural importante. Es una rara estatua de Buda con patrón de hoja de oro, patrón de carey y patrón de cloisonné, patrón cuadrado de hoja de plata y una combinación de lámina de oro y plata.

Templo Enryaku-ji

- Sala del tesoro nacional/Amida Nyorai de pie/Período Kamakura/Anami/Propiedad cultural importante
- Yokogawa Chudo/ Estatua del Sagrado Bodhisattva Kannon /período Heian/Yokogawa Chudo Honzon/Propiedad Cultural Importante
- Sala del tesoro nacional/Estatua de Fudo Myo-o/Período Kamakura/Propiedad cultural importante

Templo Onjoji

- Salón Shilla Zenjin-do/Estatua sentada Silla Myojin/Período Heian/Buda oculto/Tesoro nacional
- Estatua de Kannon de once caras/Período Heian/Propiedad cultural importante
- Estatua sedente de Fudo Myo-o/período Heian/producto Morichu/propiedad cultural importante
- Estatua del emperador Karinashi/Período Kamakura/Propiedad cultural importante

Templo Shojuraigoji

- Sala de recepción/ Nikko Bodhisattva Moonlight Bodhisattva Statue/Periodo Muromachi/Propiedad cultural importante

Templo Kudara-ji

- Estatua sentada de Nyoirin Kannon/período Muromachi

Templo Myo-in

- Estatua de pie de Fudo Myoo/ Bishamonten /Período Heian/Propiedad cultural importante

Prefectura de Kioto

Templo Gansenji

- Sala principal/ Estatua ecuestre de Fugen Bosatsu /Período Heian/Propiedad cultural importante

Templo Kurama

- Reihoden / Estatua de pie del Sagrado Bodhisattva Kannon / Período Kamakura / Higo Betto Jokei / Propiedad cultural importante

Templo Koryu-ji

- Auditorio/Bodhisattva Jizo sentado/ Samurai asistente /Período Heian / Shosaku de la obra misionera/Propiedad cultural importante
- Auditorio/ Estatua sedente de Kokuzo Bosatsu /período Heian/obra del emperador/propiedad cultural importante
- Reihoden/Estatua de Zao Gongen/Período Heian/Propiedad cultural importante

Templo Shokaku-in

- Kannondo/Estatua de pie de Bishamonten/Período Kamakura/Bien cultural designado por la prefectura. El patrón de conexión de hojas de cáñamo se aplica al escudo frontal del empeine, y el gusto del período Kamakura tardío se expresa bien en combinación con la pintura dorada en relieve y los accesorios de metal cobre.

Templo Shogoin

- Sala principal/Estatua de pie de Fudo Myo-o/Período Heian/Propiedad cultural importante

Estatua de Senju Kannon del Museo Nacional de Tokio

La estatua de Juntei Kannon en la colección del Museo Nacional de Tokio

Estatua de Kokuzo Bodhisattva en la colección del Museo Nacional de Tokio

Estatua de Peacock Myo-o propiedad del Museo Nacional de Tokio

Tríada de Amitabha en Jōdo-ji en Ono (1195

Máscaras japonesas

Uno de los aspectos más conocidos e icónicos de *la cultura japonesa* es la tradición de usar máscaras. Las máscaras se han utilizado en Japón durante siglos, y su uso se remonta al menos al siglo VI. Tradicionalmente, las máscaras se usaban en ceremonias o rituales religiosos, así como para protegerse de los malos espíritus. En tiempos más recientes, las máscaras se han utilizado para una variedad de propósitos, incluso como parte del teatro tradicional japonés, en festivales y carnavales, e incluso como accesorios de moda cotidianos.

Una máscara japonesa es un artículo popular que a menudo usan las personas de ascendencia japonesa. La máscara generalmente consiste en una cubierta facial hecha de tela, papel o tela y se usa para ocultar la identidad del usuario. Las máscaras vienen en una variedad de formas y tamaños. Las máscaras se utilizan a menudo en representaciones teatrales tradicionales y en eventos Kamishibai (narración japonesa). Las máscaras japonesas son una parte integral de la cultura japonesa y se utilizan para una variedad de propósitos, desde representaciones teatrales hasta festivales tradicionales y rituales religiosos.

Razones de su uso

Hay muchas razones por las que las personas pueden usar "máscaras japonesas". Para algunos, es simplemente una cuestión de estilo o moda. Otros pueden usar máscaras para protegerse del sol o la contaminación. Algunas personas usan máscaras para evitar enfermarse y, aún así, otras creen que las máscaras pueden ayudar a alejar los malos espíritus. Sea cual sea el motivo, llevar mascarilla es una tradición muy arraigada en la cultura japonesa.

La máscara es el tocado tradicional del pueblo japonés. Las máscaras se usan por una variedad de razones, algunos las usan para protegerse de la mala suerte que conlleva ser identificado. Para algunos, la razón para usar una máscara es disfrutar del anonimato y evitar que la gente los moleste. Algunas personas los usan como una forma de honrar a sus antepasados, mientras que otros simplemente disfrutan de la apariencia peculiar que crean. La gente también usa estas máscaras para celebrar festivales y mostrar su patriotismo. Algunas máscaras japonesas también se utilizan con fines de entretenimiento, como en los bailes de máscaras.

Significado

Las máscaras japonesas se utilizan para representar ciertos personajes en obras de teatro tradicionales japonesas o noh. Estas máscaras suelen ser muy estilizadas y durante mucho tiempo han sido un elemento básico del teatro japonés. En algunos casos, una máscara se puede usar para denotar a un personaje completo, mientras que en otros solo puede representar un rasgo o emoción particular que el personaje está experimentando.

Hay una gran variedad de máscaras japonesas, cada una con su propio significado y propósito únicos. Algunas de las máscaras más vistas representan dioses, demonios, animales o personajes famosos de la mitología japonesa. Otros pueden representar emociones específicas o representar escenas de la naturaleza.

Si bien las máscaras japonesas a menudo se asocian con el teatro, también se han utilizado en otros contextos. Por ejemplo, algunas máscaras se utilizan en ceremonias religiosas o como parte de prácticas curativas tradicionales. Otros se pueden usar como parte de un disfraz o simplemente para exhibirlos. Ya sea que se utilicen en el teatro, la religión o la vida cotidiana, las "máscaras japonesas" desempeñan un papel importante en la cultura y la historia del país.

Popularidad

La popularidad ha ido en aumento en los últimos años. Las máscaras japonesas son un icono cultural. Se usan durante ceremonias o eventos importantes y se pueden ver en todo Japón. No hay una explicación oficial de por qué las máscaras se hicieron populares, pero algunos creen que originalmente estaban destinadas a

proteger a las personas de los malos espíritus. Hoy en día, las máscaras se usan con más frecuencia como una forma de mostrar respeto o admiración por alguien.

Hay algo inquietante y atractivo en las máscaras japonesas. Ya sea que se usen en obras de teatro tradicionales o como parte de un disfraz de cosplay, estas máscaras provocan una fuerte reacción. Quizás es la forma en que son misteriosos y sorprendentemente únicos. Pueden agregar un aire de sofisticación a un atuendo de cosplay o simplemente hacer que alguien se vea más genial de lo habitual. Cualquiera que sea la razón, las "máscaras japonesas" seguramente serán populares en los próximos años. Algunas personas ven las máscaras como una forma de escapar de la realidad, mientras que otras las ven como una oportunidad para expresar su creatividad e individualidad.

Razones de su popularidad

Ha habido un aumento reciente en la popularidad de las máscaras japonesas, particularmente entre los cosplayers y los jugadores de rol. ¿Qué hay detrás de esta fascinación por estas máscaras? Hay varias razones. Primero, las máscaras permiten a las personas ocultar su identidad y alterar su apariencia. En segundo lugar, las máscaras están asociadas con varios temas de la cultura popular, como las películas de terror y los videojuegos. En tercer lugar, las máscaras representan diferentes aspectos de la cultura y la historia japonesas. Finalmente, las máscaras brindan una oportunidad para que las personas se expresen de manera creativa y libre.

18 tipos de máscaras

La cultura japonesa es rica y diversa lo cual se puede ver en varios aspectos de sus costumbres tradicionales. Una de esas tradiciones es el arte de usar máscaras. Las máscaras japonesas son más que un simple cliché cultural. Son una parte importante de la cultura que es hermosa e interesante. Hay muchos tipos diferentes de máscaras que se usan por una variedad de razones y propósitos: algunas para protegerse de los malos espíritus y otras para actuaciones. En esta publicación de blog, exploraremos la historia detrás de cada tipo, así como su significado cuando los usa una persona durante ciertos eventos o celebraciones.

Oni

La máscara japonesa más conocida se llama máscara de oni, después de las criaturas parecidas a demonios del folclore japonés. Estas máscaras suelen representar una criatura con cuernos rojos o azules con dos largos colmillos que sobresalen de su boca.

Hay algo en una *máscara de oni* que hace que las personas se sientan como si estuvieran en una película de terror. Y, aparentemente, hay algo en usar uno que hace que la gente se sienta aún más asustada. Hay algo en las características intimidatorias de una máscara oni que parece agregar una capa adicional de terror a cualquier situación. Algunas personas usan máscaras oni como parte de sus disfraces de Halloween, mientras que otras las usan para películas de terror o juegos de rol.

Las máscaras oni, también conocidas como máscaras de ogro o máscaras de demonio, son un tipo de máscara facial que se usa en varias ceremonias y representaciones tradicionales en todo Japón. Por lo general, están hechos de tela o cuero y están decorados con púas, cuernos u otras características que los hacen parecerse a

las cabezas de los espíritus malignos. Las máscaras Oni a menudo tienen una apariencia temible y se cree que su uso trae buena suerte, protección y poder quienes las usan. La máscara oni se ha utilizado en el teatro tradicional japonés durante siglos y sigue siendo popular en la actualidad.

La máscara Oni es un icono cultural popular con muchas interpretaciones diferentes. Se dice que la máscara oni se originó a partir de los *oni*, o *demonios* de la mitología japonesa. Se dice que los Oni son criaturas feroces y poderosas que pueden causar destrucción y caos. La máscara oni está destinada a ahuyentar a estos espíritus malignos y proteger a las personas de su influencia dañina. Otra teoría popular es que la máscara Oni representa los aspectos oscuros y peligrosos de la naturaleza humana. Según esta interpretación, la máscara Oni es un recordatorio de que todos tenemos un lado oscuro y que debemos tener cuidado de no dejar que nuestros impulsos más oscuros tomen el control.

La máscara oni también se usa a menudo en las bodas japonesas tradicionales. Se cree que trae buena suerte y felicidad a los novios. En los últimos años, la máscara oni también se ha vuelto popular como disfraz de Halloween.

Las máscaras Oni se usan a menudo como disfraces de Halloween en el mundo occidental, pero en Japón tienen un significado mucho más profundo. Las máscaras de Oni se usan generalmente durante las celebraciones de Año Nuevo de primavera para ahuyentar la mala suerte y los malos espíritus. También se pueden ver en otros eventos tradicionales como bailes y representaciones teatrales.

Hannya

La máscara de hannya es un tipo popular de máscara de demonio femenina japonesa que también es un personaje importante en el teatro Noh. La máscara Hannya es una máscara que representa a una mujer celosa. La máscara tiene dos cuernos afilados, lo que indica su naturaleza malvada. Sus ojos están muy abiertos, mostrando que ella ve todo a su alrededor. Suele tener una lengua fuera de la boca, lo que demuestra su odio y ferocidad.

La máscara hannya se usa en el teatro Noh, donde la usa un actor masculino que interpreta a una mujer que se ha vuelto loca de celos. La máscara es temible e intensa, y ayuda a transmitir el estado emocional del personaje a la audiencia.

Los colores de la máscara indican el tipo de hannya. Hay máscaras rojas, verdes y azules. La máscara roja indica un hannya celoso, un verdadero demonio. La máscara verde indica un hannya compasivo. La máscara azul indica un hannya triste. Cada tipo de hannya tiene su propia personalidad e historia de fondo. Los hannyas celosos, compasivos y tristes son todos capaces de cometer actos atroces si son provocados.

La máscara hannya es una de las máscaras más icónicas y conocidas del teatro japonés. Representa a un demonio femenino, un oni u ogro. La máscara se caracteriza por sus dientes largos y afilados, ojos saltones y cabello salvaje. La hannya se representa principalmente como una mujer que ha sido poseída por los celos o la ira y, como resultado, se ha transformado en una criatura demoníaca. La máscara hannya representa el espíritu vengativo de hannya. A menudo se la presenta como una figura celosa y enojada que hará cualquier cosa para vengarse.

Hay algo intrínsecamente aterrador en usar una máscara hannya, y ese sentimiento se amplifica cuando la máscara está hecha de materiales que se asemejan a la carne humana. La piel del usuario se estira apretadamente sobre el cráneo, dejando solo una pequeña abertura para los ojos y la boca. Esto permite que el usuario parezca un demonio u ogro, o incluso, en algunos casos, una deidad. Mientras que algunas personas encuentran las máscaras intimidantes, otras las encuentran fascinantes y hermosas. El disfraz se usa típicamente durante actuaciones con temas de terror, como bailes de máscaras y casas embrujadas.

La historia detrás de la *máscara hannya* es una historia de rabia y celos, tragedia y angustia. Según la leyenda, una mujer llamada Hannya estuvo una vez profundamente enamorada de un hombre, pero él rechazó sus avances. Una mujer que una vez fue abandonada por su amante ahora se consumía en ira y odio. En su ira y celos, Hannya fue poseída por un demonio, y su rostro se convirtió en algo temible y se transformó en un monstruo. Se dice que la máscara representa la ira y la furia intensas del amor no correspondido. Esta máscara también representa la parte más oscura de la emoción humana y es una advertencia contra ceder a la ira y la envidia.

Tengu

El tengu es una criatura de la mitología japonesa que se dice que tiene rasgos humanos y de pájaro. Se cree que la figura original de Tengu parecía un pájaro, pero con el paso del tiempo evolucionó a humano y su pico se convirtió en su larga nariz. Tengu se representa típicamente con una cara roja brillante, una nariz larga, orejas puntiagudas, cejas enormes y alas.

Otro personaje de las obras de Noh, la máscara tengu es una máscara japonesa popular que se usa a menudo en festivales sintoístas y representaciones teatrales. Algunas personas creen que la máscara tengu tiene el poder de protegerlos del daño y que usarla ayudará a mantener a raya a los malos espíritus. Otros creen que las máscaras se usan en ceremonias destinadas a exorcizar demonios y espíritus malignos.

Las máscaras tengu son un tocado que a menudo usan los personajes del folclore y la mitología japoneses. Las máscaras Tengu están hechas de una variedad de materiales, pero el más común es el papel. Es una antigua máscara japonesa que tiene la cabeza de un pájaro de nariz larga y cara roja. La máscara la usan a menudo actores y músicos en representaciones teatrales budistas. Estas máscaras cubren todo el rostro excepto los ojos, que a menudo se dejan abiertos. Las máscaras se usan durante las actuaciones para dar a los actores una apariencia más demoníaca. Las máscaras Tengu también se usan durante las celebraciones de Año Nuevo. Estas máscaras de papel son de estilo origami, lo que les da un aspecto único.

Tengu es un tipo de criatura mitológica que se dice que vive en las montañas y los bosques. A menudo se los representa con narices largas y caras rojas. Cuenta la leyenda que los tengu alguna vez fueron humanos que se volvieron malvados y se transformaron en demonios. Estos demonios a menudo tomaban la forma de pájaros, y se decía que eran muy poderosos y peligrosos.

Se cree que las *máscaras tengu* representan a estos demonios y, a menudo, las usan personas que quieren asustar a los demás o simplemente parecer intimidantes. En algunos casos, las máscaras también pueden usarse para representar buena suerte o fortuna.

Samurai

Máscara de samurái, también conocidos como Men yoroi, Menpu o Mengu, fueron usados por los guerreros samuráis en el antiguo Japón. Eran representaciones elaboradamente elaboradas de los demonios o de animales que generalmente se usaban en la cabeza para asustar a sus enemigos mientras luchaban. Algunos samuráis incluso usaban máscaras de calaveras aterradoras que aterrorizaban a sus enemigos en la batalla. Las máscaras samurái son una de las piezas más icónicas y reconocibles de la cultura japonesa. Se pueden encontrar en museos de arte de todo el mundo y, a menudo, se usan en el anime y el manga para representar la personalidad o la apariencia de un personaje. Las "máscaras Samurai" tienen una larga y rica

historia. Algunos *samuráis* decorarían sus cascos con máscaras elaboradas, para ayudar a ocultar su identidad y hacerlos más intimidantes para los enemigos. Estas máscaras estaban hechas de varios materiales, como madera, cuero e incluso tela.

La historia de las máscaras samuráis es bastante interesante. Hay muchos cuentos y mitos asociados con estas máscaras. Las máscaras samuráis se usaban para proteger la cara y la cabeza de los samuráis durante la batalla. También escondieron su identidad de los enemigos. Las máscaras samurái variaban en formas y formas, pero el tipo de máscara samurái más popular era el Sōmen. Cubre todo el rostro del samurái y está hecho de una variedad de materiales como cuero, hierro, laca e incluso oro.

Los samuráis japoneses usaban diferentes tipos de máscaras:

- Somen es una máscara que cubre todo el rostro de los Samuráis.
- Menpo es una máscara de media cara que cubre la cara desde la nariz hasta la barbilla.
- Hanbo es una máscara que solo cubre la cara desde debajo de la nariz hasta la barbilla.
- Happuri es una máscara que cubre la parte superior (frente) de la cara y las mejillas, generalmente usada por samuráis a quienes no se les permitía cubrirse la cara con otro tipo de máscaras.

Las máscaras samuráis se conservan en los museos como obras de arte como testimonio de la rica historia japonesa.

Las máscaras samuráis son una atracción turística popular en Japón. Las máscaras, que originalmente se usaban para proteger a los samuráis de los elementos, ahora las usan los celebrantes en bodas y otras ceremonias. Las máscaras vienen en una variedad de diseños y pueden estar hechas de una variedad de materiales. *Las máscaras samurái* suelen representar diferentes aspectos de la vida, como la guerra o la naturaleza. Hoy en día, muchos entusiastas de los samuráis coleccionan y restauran estas máscaras.

Somen

Las máscaras Somen son piezas únicas de *armaduras japonesas* que usaban los samuráis durante el período Edo. Estas máscaras estaban hechas de paja y cubrían la cabeza, el cuello y la cara de los samuráis. Las máscaras permitían a los samuráis permanecer ocultos mientras montaban a caballo y ayudaban a protegerlos del daño del sol y el viento.

Las máscaras Somen están intrincadamente diseñadas y decoradas con patrones geométricos. Se usan durante varias ceremonias, como el *Festival Kagamishima Geisha* y el *Festival del Santuario Kiyomizu-Dera*.

Estas máscaras se originaron en el período Heian cuando los guerreros samuráis las usaban para disfrazarse de sus enemigos. Hoy en día, las máscaras son atracciones turísticas populares en Japón.

Menpo

Las máscaras menpo son un dispositivo de protección facial tradicional japonés. La máscara está hecha de papel y tela y está diseñada para cubrir todo el rostro excepto los ojos. La máscara menpo es una máscara facial intrincada y ornamentada que usaban los *guerreros samuráis* durante el período Edo de Japón.

La máscara se caracteriza por su distintiva forma triangular y sus intrincados detalles. La máscara estaba hecha de cuero o madera y estaba pintada con laca u otras pinturas para crear su colorido diseño.

Los samuráis lo usaban durante el combate o el entrenamiento para proteger sus identidades y evitar la captura del enemigo. El samurái menpo se diseñó originalmente para proteger al usuario de espadas y flechas, pero ahora se usa principalmente como un elemento ceremonial.

Hanbo

Las máscaras Hanbo son una de las piezas de armadura japonesa más icónicas y reconocibles. Estas máscaras, que solo se usan desde debajo de la nariz hasta la barbilla, estaban hechas de madera, cuero y metal, y estaban decoradas con intrincados patrones y diseños de oro y plata. Estas máscaras son algunos de los artefactos más singulares e interesantes de la antigua cultura samurái.

Los guerreros solían usar estas máscaras durante las ceremonias de guerra u otras ocasiones importantes. Las máscaras otorgan a sus portadores un aire de misterio y poder y han sido populares entre los coleccionistas durante años. El diseño de *Samurai Hanb* es simple, con un borde curvo alrededor de la mitad inferior de la máscara que cubre la nariz y la boca.

Hapuri

Una de esas máscaras es la máscara happuri, que está hecha de una tela que se dobla por la mitad, con cada mitad en forma de "M". Luego, la máscara se coloca en la cara de modo que los pliegues en forma de M se unan en el medio de la frente. Esto crea una máscara que cubre la mitad superior de la cara y las mejillas.

Cuando la clase samurái gobernaba Japón, eran conocidos por su disciplina y su feroz espíritu guerrero. Para mostrar su rango y poder, muchos de los samuráis usaban máscaras o tocados hechos de materiales costosos y diseños intrincados.

Hyottoko

La palabra Hyottoko se deriva de "hi" que significa “fuego" y "otoko" que significa "hombre", porque el personaje sopla fuego con una pipa de bambú, lo que explica la forma de su boca. Hyottoko es un personaje del folclore japonés a menudo representado como un simplón, con una cara redonda y la boca torcida hacia un lado. La máscara de Usobuki, que se usó en Kyogen, sirvió de inspiración para los rasgos faciales exagerados de la máscara de Hyottoko.

El diseño de la Máscara Hyottoko es muy distintivo. Tiene una nariz larga y puntiaguda y rasgos faciales exagerados que le permiten al actor que lo usa crear expresiones divertidas que divertirán a la audiencia. La máscara también es muy colorida, con acentos de pintura roja, amarilla y verde brillante. Esto ayuda a mejorar aún más la personalidad lúdica del personaje.

Hay muchas variaciones de la historia de origen de Hyottoko, pero todas comparten el tema general de que él es un personaje divertido. Una leyenda popular dice que Hyottoko nació como un niño que podía producir oro de su ombligo y la otra es que Hyottoko era el Dios del fuego.

Hyottoko aparece en dengaku, la danza tradicional japonesa en la que se representa como una figura de payaso. Se cree que la danza Hyottoko se originó en el período Edo y se ha transmitido de generación en generación desde entonces.

La historia detrás de la máscara de Hyottoko es un poco misteriosa, pero se cree que la máscara se usó en el antiguo teatro japonés. La máscara se caracteriza por su amplia sonrisa con dientes y ojos saltones, y a menudo la usan personajes que son retratados como tontos o exageradamente felices. Algunos creen que la máscara se usaba para ahuyentar a los malos espíritus, mientras que otros dicen que simplemente se usaba como un alivio cómico. Nadie sabe con certeza por qué o cómo surgió la Máscara Hyottoko, pero se ha convertido en un símbolo popular de la cultura japonesa.

Kendo

Kendo (El camino de la espada) es una forma de artes marciales japonesas que usa espadas de bambú (shinai) y armadura protectora (Bōgu) que se usaba para entrenar a los samuráis en el período Edo. La máscara Kendo es una parte de Bōgu, conocida como Men, que protege la cara, el cuello y los hombros.

Las máscaras de Kendo, también llamadas "bogu", son una parte vital del "uniforme de Kendo". Protegen la cabeza, el cuello y la cara de golpes durante la práctica y la competencia. Las máscaras de Kendo vienen en una variedad de tamaños para adaptarse a diferentes formas de cabeza. Hay muchos tipos y estilos diferentes de máscaras de kendo, pero todas tienen el mismo propósito: protección. Estas máscaras tienen un sistema de ventilación incorporado para ayudar a mantener al usuario fresco y cómodo durante la práctica o la competencia. Algunas máscaras también vienen con un protector de barbilla incorporado para protección adicional.

La máscara está hecha de plástico duro con un forro de espuma acolchada. Hay tres piezas en la máscara: el frente, la espalda y los lados. El frente tiene bisagras para que pueda abrirse y cerrarse fácilmente. La parte posterior se une a la parte superior de la cabeza con una correa y los lados se enganchan en las orejas. La máscara debe quedar bien ajustada para que no se mueva durante la práctica.

La historia de la máscara de kendo es un poco misteriosa. Se cree que las primeras máscaras se fabricaron a principios del siglo XX, pero no hay pruebas concretas que respalden esta afirmación. El primer uso documentado de una máscara de kendo fue en un torneo en Japón en 1936.

Namahage

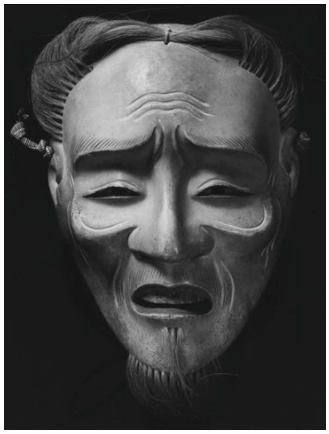
Namahage es un tipo de Oni, y la máscara de Namahage es idéntica a una máscara de oni. La máscara Namahage es un tipo de máscara que se utiliza en el arte escénico tradicional japonés de namahage. Esta máscara está hecha de madera y se usa para representar el carácter de un *ogro enojado*. Las máscaras están hechas de madera y están pintadas de rojo y negro. Tienen cuernos, dientes afilados, pelo largo y barba larga. *Las máscaras de Namahage* se consideran muy afortunadas y se dice que traen buena suerte a la casa en la que se exhiben.

Según el folclore, el emperador chino Han supuestamente transportó Namahage de China a Japón (pueblos Oga), donde Namahage saquearía los pueblos. Los aldeanos estaban cansados y dispuestos a darse por vencidos, establecieron una tarea imposible para Namahage de hacer 1.000 escalones en solo una noche; si tienen éxito, los aldeanos les darán a todas las mujeres jóvenes, y si fracasan, tendrán que abandonar las aldeas para siempre. Namahage estuvo de acuerdo y cuando estaban a punto de completar el desafío antes de la mañana, un aldeano imitó el canto de los gallos. Namahage fue engañado para creer que el sol había salido y fallaron en el desafío y abandonaron las aldeas de Oga para siempre.

Mientras no están, el ritual Namahage se realiza todos los años en la víspera de Año Nuevo para asustar a los niños y hacer que se comporten. Hombres con máscaras Oni y Mino (vestido hecho de paja) gritan en las calles "¿Hay un llorón por aquí?", "¿Hay niños sin nada por aquí?".

La máscara de namahage la usa un artista que representa a un ogro, y este artista suele asustar a los niños fingiendo estar enojado y feroz. El propósito de la máscara namahage es entretener a las personas y enseñarles sobre la cultura japonesa.

Noh



Noh es una de las formas más antiguas de teatro clásico japonés. Se desarrolló en el siglo XIV y continúa cautivando al público en la actualidad con sus poderosas historias y convincentes actuaciones. Dado que todos los actores del drama eran hombres, los personajes de mujeres y ancianos se representaron a través de máscaras. A pesar de que ahora las mujeres participan en el teatro Noh, todavía se usan máscaras para preservar la cultura y el sabor.

Las máscaras Noh están diseñadas para presentar diferentes expresiones desde diferentes ángulos. Desde un punto de vista, puede parecer triste; de otro, parece alegre. Hay cientos de tipos de máscaras Noh que representan diferentes tipos de personajes.

Las máscaras Noh están hechas de madera y suelen ser muy complejas y detalladas. Hay muchos tipos diferentes de máscaras Noh, y cada una tiene un propósito diferente. Algunas máscaras se utilizan para el alivio cómico, mientras que otras se utilizan para transmitir emociones fuertes

como la tristeza o la ira. Las máscaras de Noh pueden ser muy aterradoras de ver y, a menudo, tienen características exageradas como narices largas u ojos grandes.

Las máscaras Noh son máscaras de teatro tradicionales que utilizan máscaras de madera para representar personajes. Hay muchos tipos diferentes de *máscaras Noh*, que se pueden dividir en cinco categorías: humano, animal, demonio, dios y monstruo. Cada tipo de máscara tiene sus propias características únicas y se usa para transmitir una emoción o idea específica. Aunque a menudo se usan en representaciones teatrales, las máscaras Noh también se pueden exhibir como obras de arte por derecho propio.

Kitsune

Se sabe que los kitsune (zorro) son animales muy astutos e inteligentes en Japón y, a menudo, se los asocia con trucos y engaños. Los kitsune a menudo se ven como mensajeros de Inari (la deidad), que es el patrón del arroz, la fertilidad y la agricultura.

Una máscara kitsune es una máscara de zorro japonesa tradicional. A menudo están hechos de papel o tela y se utilizan en festivales y obras de teatro. Las máscaras suelen estar decoradas con orejas, nariz y bigotes. Las máscaras de Kitsune se han utilizado en Japón durante siglos, y hay mucho simbolismo asociado con ellas. Los kitsune son espíritus zorro japoneses que se dice que son traviesos y juguetones, pero también sabios e inteligentes. La máscara kitsune a menudo la usan los bailarines que realizan bailes folclóricos tradicionales llamados *Bon Odori*. La máscara está destinada a representar el espíritu del zorro y se dice que trae buena suerte y protege a quien la lleva de cualquier daño.

La máscara kitsune es un tipo de máscara tradicional japonesa que se usa en ceremonias sintoístas, bailes folclóricos y representaciones teatrales. Solía estar tallado en madera o hecho de papel maché, pero ahora están disponibles en muchos materiales y diseños diferentes. Como todas las demás máscaras tradicionales, ésta en particular también tiene sus propias historias, que se remontan a los viejos tiempos.

Una historia común sobre el origen de la *máscara kitsune* es que fue creada por una mujer que estaba casada con un espíritu zorro. Su esposo vendría a ella en forma humana, pero se transformaría en un zorro cuando ella no estuviera mirando. Un día, ella lo atrapó en su forma de zorro y creó una máscara para poder reconocerlo siempre. También hay muchas leyendas sobre los espíritus kitsune. En algunas historias, son embaucadores que pueden cambiar su apariencia y manipular la mente de las personas.

Kappa

Kappa es un tipo de diablillo de agua que se encuentra en el folclore japonés. Por lo general, se los representa como una pequeña criatura con un caparazón parecido a una tortuga y un charco de agua en la cabeza. Las máscaras Kappa son un tipo de máscara japonesa que están hechas para parecerse al kappa, un demonio acuático del folclore japonés. Las máscaras kappa se usan a menudo en representaciones de leyendas kappa o como parte de festivales tradicionales. Las máscaras se pueden hacer de una variedad de materiales, incluyendo papel maché, madera y tela. Por lo general, tienen una boca ancha y ojos redondos, y una nariz larga y puntiaguda. Los ojos a menudo están hechos de vidrio o plástico y el cabello generalmente está hecho de crin de caballo.

La historia de Kappa se remonta al período Edo. Era conocido como una criatura malévola y peligrosa. Se advirtió a los niños que no se acercaran a los ríos o los Kappa los arrastrarían al agua. La máscara Kappa está basada en la mítica Kappa. No son tan populares como algunas de las otras máscaras japonesas.

La máscara Kappa es una máscara tradicional japonesa que se cree que ahuyenta a los malos espíritus. La máscara tiene una historia muy larga y colorida y se dice que está basada en una criatura real llamada Kappa. El Kappa es un monstruo acuático que se dice que vive en ríos y estanques. Tiene un cuerpo verde, un caparazón de tortuga y una cara con forma de pico. Se dice que el kappa puede nadar bajo el agua y también puede respirar aire. Se dice que el kappa puede usar su poderosa cola para tirar a la gente al agua. La *máscara Kappa* se usa a menudo en representaciones teatrales japonesas tradicionales, y también se usa en festivales y desfiles.

Visual Kei

Visual Kei es una forma de música y moda que se originó en Japón a principios de la década de 1980. Los artistas de Visual Kei suelen actuar con un maquillaje más pesado y disfraces más extravagantes que los de otros géneros musicales japoneses. Las máscaras de Visual Kei son una parte esencial de la "moda Visual Kei". A menudo son de colores brillantes y están decorados de manera elaborada y pueden hacer una declaración audaz. Muchas bandas de Visual Kei tienen su propio estilo de máscara único, que refleja su estética individual. Algunas máscaras son bastante simples, mientras que otras son muy intrincadas y complejas. En general, las máscaras de Visual Kei están destinadas a transmitir una sensación de teatralidad y drama.

Los artistas de Visual Kei usan máscaras únicas que se conocen como máscaras de Visual Kei. Una máscara visual kei puede ser una herramienta poderosa para un aspirante a "artista visual kei". Puede ayudar a crear la apariencia adecuada para una actuación y también puede ser un símbolo de unidad entre los miembros de la banda. Hay muchos tipos diferentes de máscaras disponibles, y cada una se puede usar para transmitir un mensaje o una emoción diferente. Ayudan a crear una apariencia visualmente llamativa para el usuario. También facilitan la identificación de los fanáticos y músicos del visual kei, lo que ayuda a crear un sentido de comunidad entre la base de fanáticos. Además, las máscaras se pueden usar como una forma de autoexpresión, lo que permite a los usuarios mostrar su estilo y personalidad únicos.

La historia detrás de Visual Kei Masks es quen a principios de la década de 1990, las bandas de rock japonesas comenzaron a incorporar elementos teatrales en sus actuaciones. Estas bandas a menudo usaban máscaras y disfraces inspirados en el teatro clásico y el teatro Kabuki. Las máscaras ayudaron a crear una estética visual que era exclusiva del movimiento Visual kei.

Okame

La máscara de Okame, también conocida como máscara de Otafuku, es una popular máscara de teatro japonesa. Es el rostro de una mujer siempre sonriente con facciones exageradas. Okame representa a una mujer que trae buena fortuna al hombre con el que se casa. También se la ve como la diosa de la alegría que esparce la buena suerte.

La máscara de Okame es un tipo de máscara que suelen usar las mujeres. Se caracteriza por su cara sonriente y tiene un aspecto muy alegre. La máscara a menudo tiene mejillas rojas, que representan salud y vitalidad. Las máscaras de Okame se utilizan a menudo en representaciones teatrales tradicionales, así como en festivales y otras celebraciones.

El origen de la máscara de Okame está asociado con Amenouzume, quien era la diosa del entretenimiento. Se dice que el nombre Okame, por otro lado, se deriva de una doncella del santuario llamada 'miko'.

Hay muchas historias y leyendas diferentes asociadas con la máscara de Okame. Una historia popular es que una mujer llamada Okame estaba casada con un samurái que fue muy cruel con ella. Eventualmente se escapó de él y se refugió en un templo. El samurái la encontró allí y la mató. Otra versión de la historia dice que ella se suicidó después de que él la dejó. En cualquier caso, su muerte fue considerada una pérdida trágica. Se llevó a cabo un festival en su honor y la gente comenzó a usar máscaras con su imagen. La máscara está destinada a traer buena suerte y felicidad al usuario.

Animegao

Animegao significa “cara de anime”. Máscara de animegao que usan las mujeres y cubre toda la cara excepto los ojos y la boca. Estas máscaras están hechas de resina, fibra de vidrio, silicona o látex, y generalmente son de colores brillantes. Las máscaras de Animegao son piezas únicas para la cabeza que pueden darle al usuario un aspecto muy diferente. Estas máscaras están diseñadas para cubrir toda la cabeza y la cara, con solo una pequeña abertura para los ojos. A menudo son de colores brillantes y presentan rasgos exagerados, como ojos grandes, labios grandes o narices largas. Las máscaras de anime se están volviendo cada vez más populares a medida que la base de fanáticos del anime y el manga crece a un ritmo cada vez más acelerado.

Las máscaras de Animegao son las más utilizadas en Japón por los cosplayers que quieren cambiar su apariencia para un personaje o rol en particular. Sin embargo, también se pueden usar para disfraces de Halloween u otras ocasiones especiales. Estas máscaras pueden estar hechas de una variedad de materiales, pero el tipo más común es un material de vinilo o látex. La máscara generalmente se usa con una peluca y otra ropa para completar el look. *Las máscaras de Animegao* se han vuelto más populares en los últimos años y se pueden ver en varias convenciones alrededor del mundo.

Ultraman

Ultraman es un superhéroe japonés que fue creado por Eiji Tsuburaya y apareció por primera vez en las pantallas de televisión en 1966. El programa sigue las aventuras de Shin Hayata, un miembro de la fuerza policial de la Patrulla Científica, a quien se le dan habilidades sobrehumanas para convertirse en Ultraman. No es frecuente que te encuentres con un artículo tan único y exclusivo como la máscara Ultraman. Esta máscara es un artículo de colección para los fanáticos de la "serie Ultraman" y es fácil ver por qué. La máscara está hecha con materiales de alta calidad y se parece al personaje en el que se basa.

Las máscaras de Ultraman son populares entre niños y adultos por igual, quienes disfrutan de la emoción y la aventura del espectáculo. Las máscaras también se usan a menudo en cosplay, o juegos de disfraces, donde las personas se disfrazan de sus personajes favoritos.

Es perfecto para cosplayers o cualquier persona que quiera sentirse parte del universo de Ultraman. Lo mejor de la *máscara Ultraman* es que es muy versátil. Puedes usarlo para eventos de cosplay o puedes usarlo como parte de tu disfraz de Halloween. También es un gran juguete para los niños fanáticos del programa. No importa cómo elija usarla, la máscara Ultraman seguramente será un éxito entre todos los que la vean.

Komainu

Komainu, que significa “perro-león ", es un tipo de estatua de guardián que se encuentra en Japón y China. Por lo general, están hechos de piedra o madera y, a menudo, se encuentran en la entrada de los templos y santuarios. Se cree que el Komainu protege el sitio de los malos espíritus, al mismo tiempo que promueve la buena fortuna. Las máscaras Komainu son un tipo popular de máscara japonesa. Los usan los bailarines en las representaciones teatrales. La máscara de Komainu se caracteriza por su boca grande y abierta y su expresión feroz. Se dice que representa el poder y la fuerza de los guardianes del perro-león.

Las máscaras de Komainu se usan a menudo en ceremonias y procesiones religiosas, y también se pueden ver en representaciones teatrales y dramas Noh. La máscara komainu es un artículo popular en Japón porque se considera un símbolo de fuerza y protección. Está hecho de madera o laca, y los ojos y la boca suelen tallarse para crear una expresión facial aterradora. La máscara la usan a menudo los actores que interpretan el papel de un komainu, y también se usa en ceremonias religiosas para representar el poder de los dioses.

En la mitología japonesa, Komainu son dos criaturas parecidas a leones que sirven como guardianes de los templos y santuarios. Se los puede ver en la entrada de muchos lugares sagrados, y su trabajo es alejar los malos espíritus. La historia detrás de la máscara Komainu es que fue creada para proteger contra los demonios. La máscara tiene dos caras: una que parece enojada y feroz y otra que parece tranquila y pacífica. La idea es que la cara enojada ahuyente a los demonios, mientras que la cara calmada tranquilizará a las personas de que están a salvo.

Onnamen

La Máscara Onnamen es una forma tradicional de máscara teatral femenina de Japón. Las máscaras se utilizan en danzas y representaciones rituales y se pueden fabricar con una variedad de materiales, como madera, metal, laca y tela. A menudo son de colores brillantes y están decorados con plumas, conchas y otros materiales. Las máscaras se utilizan para representar diferentes personajes o espíritus y se pueden utilizar para contar historias o transmitir mensajes.

Onnamen significa literalmente "máscaras de mujer". Está formado por dos palabras japonesas "onna" que significa "mujer" y "men" significa "cara/máscara". Hay muchas máscaras de Onnamen diferentes que se usan en el teatro Noh; de todas las máscaras utilizadas en el teatro Noh, las máscaras de mujer se conocen como Máscaras de Onnamen.

La máscara cuenta la historia de la vida de la mujer, desde su nacimiento hasta su edad actual. Puede incluir eventos importantes, como batallas ganadas o pérdidas trágicas. La máscara de Onnamen no es solo una representación de la historia de vida de la mujer, sino también de su viaje espiritual. Puede representar su conexión con el mundo natural, con dioses o diosas, o con otros espíritus.

Conclusión

Las máscaras japonesas han estado con nosotros durante siglos y siguen siendo populares hoy en día. En estos días, estas máscaras son una atracción turística popular en Japón. Estas máscaras representan una parte importante de la cultura japonesa. Y sin máscaras japonesas, los bailes y celebraciones tradicionales, carnavales, festivales, desfiles, etc. de Japón están incompletas. Estas máscaras son únicas y hermosas, y son una excelente adición a cualquier colección. La historia de las máscaras japonesas está llena de misterio e intriga. Muchas personas están fascinadas por su diseño único y los diversos propósitos para los que se han utilizado.

Las máscaras japonesas son una forma de arte muy popular y pueden disfrutarlas personas de todas las edades. También son una forma de arte muy versátil que se puede utilizar para muchos propósitos diferentes. Las máscaras japonesas son una excelente manera de expresarse y agregar algo de diversión a su vida.

Tanbo art

El Tanbo art (田んぼアート, *tambo āto*) es una forma de arte originaria de Japón, donde la gente planta arroz de varios tipos y colores para crear imágenes en un arrozal.

Historia

En 1993, la gente de Inakadate, en la prefectura de Aomori, buscaba una forma de revitalizar su aldea. La exploración arqueológica llevó a la conclusión de que el arroz se había cultivado en la zona durante más de 2000 años. Para honrar esta historia, los aldeanos iniciaron un campo de arroz detrás del ayuntamiento. Con el arroz como lienzo, los aldeanos cultivaron y usaron cuatro tipos diferentes de herencia y variedades modernas de arroz para crear una imagen gigante en el campo. Para permitir la visualización de la imagen completa, se erigió una torre de castillo simulada de 22 metros de altura en la oficina del pueblo. En 2006, más de 200.000 personas visitaron el pueblo para ver el arte.

Se construyó otra torre de observación mirando hacia el lugar de arte Tambo 2 en Michi no eki Inakadate, apodado "Yayoi no sato" o un pueblo del período prehistórico de Yayoi. Ambos lugares cobran tarifas de admisión, mientras que se recomienda a los visitantes que tomen el autobús que pasa por las ubicaciones 1 y 2 para evitar los atascos de tráfico. En agosto de 2015, se instaló una cámara de video para ambas ubicaciones y comenzó a transmitir el arte en vivo, y se registraron en Google Street View el mismo año. Desde 2016 se ha llevado a cabo una campaña de invierno en el lugar 2 con instrucciones inicialmente del artista de nieve Simon Beck.

Representación de Naoe Kanetsugu, comandante del período Sengoku, en un campo de arroz

Durante los primeros nueve años, los agricultores crearon una imagen simple del monte Iwaki antes de pasar a diseños más complejos.

Siguiendo el ejemplo de Inakadate, otras aldeas como Yonezawa en la prefectura de Yamagata han comenzado a crear su propio arte del tambo.

Diseños de Inakadate

La siguiente es una lista de los diseños que se han utilizado en las imágenes de Inakadate.

- 2003 – Leonardo da Vinci, "Mona Lisa"
- 2004 - Shikō Munakata - "Dos bodhisattvas y diez grandes discípulos del Buda Shakamuni" y "Reina Dios de la montaña"
- 2005 - Sharaku - "Otani Oniji", Utamaro - "Antología de poemas: la sección de amor"
- 2006 - Tawaraya Sōtatsu - "Fujin y Raijin"
- 2007 - Hokusai - de Treinta y seis vistas del monte Fuji: “La gran ola de Kanagawa“ y "Viento del sur, cielo despejado"

- 2008 - Ebisu, Daikokuten
- 2009 - Comandantes militares de Sengoku, Napoleón
- 2010 - Comandantes militares del período Heian involucrados en el asedio de Koromogawa, Minamoto no Yoshitsune y Benkei
- 2011 - El cuento del cortador de bambú
- 2012 - Kano Hogai - "Hibo Kannon (' Kannon la Madre Misericordiosa') y Acala ": los Siete Dioses de la Suerte
- 2013 - Geisha y Marilyn Monroe, Ultraman
- 2014 - Doncella cisne, Monte Fuji y Sazae-san
- 2015 - Lo que el viento se llevó, Star Wars
- 2016 - Shin Godzilla, Ishida Mitsunari y Sanada Masayuki de "Sanadamaru", un drama japonés de 2016 para NHK
- 2017 - Yamata no Orochi contra Susanoo-no-mikoto, Momotarō
- 2018 - Vacaciones en Roma, Osamu Tezuka, el ilustrador de Astro Boy

Napoleón (2009)

Producción

Cada abril, los aldeanos se reúnen y deciden qué plantar para el año. Antes de plantar, los agricultores dibujan los diseños en computadoras para determinar dónde y cómo plantar el arroz. En 2007, 700 personas ayudaron a plantar arroz. Los acuerdos entre propietarios han permitido crear imágenes más grandes.

Controversia

En 2008, se planeó cambiar la parte inferior del campo para incluir los logotipos de Japan Airlines y To-o Nippo, un periódico local, por 2 millones de yenes para compensar el aumento de los costos. Los miembros de la organización de terratenientes locales, junto con el ex alcalde, protestaron diciendo que el terreno no sería arrendado a partir del año siguiente si no se abandonaba el plan de exhibir logos publicitarios. El grupo de revitalización de la aldea votó por un estrecho margen para no incluir los anuncios y se eliminaron las plántulas que se plantaron.

Wabi-sabi

En la estética japonesa tradicional, wabi-sabi (侘寂) es una visión del mundo centrada en la aceptación de la fugacidad y la imperfección. La estética a veces se describe como una que aprecia la belleza que es "imperfecta, impermanente e incompleta" en la naturaleza. Prevalece en todas las formas de arte japonés. Es un concepto derivado de la enseñanza budista de las tres marcas de la existencia (三法印, sanbōin), específicamente la impermanencia (無常, mujō), sufrimiento (苦, ku) y vacío o ausencia de naturaleza propia (空, kū).

Las características de la estética y los principios wabi-sabi incluyen la asimetría, la aspereza, la simplicidad, la economía, la austeridad, la modestia, la intimidad y la apreciación tanto de los objetos naturales como de las fuerzas de la naturaleza.

Según Leonard Koren, wabi-sabi puede describirse como "el rasgo más conspicuo y característico de lo que consideramos la belleza japonesa tradicional. Ocupa aproximadamente la misma posición en el panteón japonés de valores estéticos que los ideales griegos de belleza y belleza, perfección en Occidente". Otra descripción de wabi-sabi de Andrew Juniper señala que, "Si un objeto o una expresión pueden provocar, dentro de nosotros, una sensación de serena melancolía y un anhelo espiritual, entonces se podría decir que ese objeto es wabi-sabi". Para Richard Powell, “Wabi-sabi nutre todo lo que es auténtico reconociendo tres simples realidades: nada dura, nada está terminado y nada es perfecto.”

Las palabras wabi y sabi no se traducen directamente al castellano; wabi originalmente se refería a la soledad de vivir en la naturaleza, lejos de la sociedad; sabi significaba "frío", "flaco" o "marchito". Alrededor del siglo XIV, estos significados comenzaron a cambiar, adquiriendo connotaciones más positivas.

Después de siglos de incorporar influencias artísticas y budistas de China, wabi-sabi finalmente se convirtió en un ideal claramente japonés. Con el tiempo, los significados de wabi y sabi cambiaron para ser más alegres y esperanzadores. Hace alrededor de 700 años, particularmente entre la nobleza japonesa, la comprensión del vacío y la imperfección era honrada como equivalente al primer paso hacia el satori o la iluminación. En el Japón de hoy, el significado de wabi-sabi a menudo se condensa en "sabiduría en la simplicidad natural". En los libros de arte, normalmente se define como "belleza defectuosa". Las obras de arte wabi-sabi a menudo enfatizan el proceso de creación de la pieza y, en última instancia, está incompleto.

Jardín zen de Ryōan-ji. Fue construido durante el período Higashiyama. La pared de arcilla, que está manchada por la edad con sutiles tonos marrones y naranjas, refleja los principios sabi, mientras que el jardín de rocas refleja los principios wabi

Desde un punto de vista de ingeniería o diseño, wabi puede interpretarse como la calidad imperfecta de cualquier objeto, debido a las limitaciones inevitables en el diseño y la construcción/fabricación, especialmente con respecto a las condiciones de uso impredecibles o cambiantes; en este caso, sabi podría interpretarse como el aspecto de confiabilidad imperfecta, o la mortalidad limitada de cualquier objeto, de ahí la conexión fonológica y etimológica con la palabra japonesa sabi (錆, lit. 'oxidar'). Aunque los caracteres kanji para "óxido" no son los mismos que sabi (寂) en wabi-sabi, se cree que la palabra hablada original (pre-kanji, yamato-kotoba) es la misma.

Wabi y sabi sugieren sentimientos de desolación y soledad. En la visión budista Mahayana del universo, estas pueden verse como características positivas, que representan la liberación de un mundo material y la trascendencia a una vida más simple. Sin embargo, la propia filosofía Mahayana advierte que la comprensión genuina no se puede lograr

a través de palabras o lenguaje, por lo que aceptar wabi-sabi en términos no verbales puede ser el enfoque más apropiado.

En cierto sentido, wabi-sabi es un entrenamiento mediante el cual el estudiante de wabi-sabi aprende a encontrar los objetos naturales más básicos interesantes, fascinantes y hermosos. Las hojas otoñales que se desvanecen serían un ejemplo. Wabi-sabi puede cambiar nuestra percepción del mundo en la medida en que una mella o grieta en un jarrón lo hace más interesante y le da al objeto un mayor valor meditativo. Del mismo modo, los materiales que envejecen, como la madera desnuda, el papel y la tela, se vuelven más interesantes a medida que exhiben cambios que se pueden observar con el tiempo.

Los conceptos wabi y sabi son de origen religioso, pero el uso real de las palabras en japonés suele ser bastante casual debido a la naturaleza sincrética de las creencias japonesas.

Artes japonesas

Muchas formas de arte japonés han sido influenciadas por la filosofía Zen y Mahayana durante los últimos mil años, con los conceptos de aceptación y contemplación de la imperfección, y el flujo constante y la impermanencia de todas las cosas siendo particularmente importantes para las artes y la cultura japonesa.

Como resultado, muchas de estas formas de arte contienen y ejemplifican los ideales de wabi-sabi, y varias muestran los sentidos estéticos del concepto particularmente bien. Algunos ejemplos incluyen:

- Honkyoku (la música tradicional shakuhachi (flauta de bambú) de los monjes zen errantes)
- Ikebana (el arte del arreglo floral)
- El cultivo de bonsái (árboles en miniatura) – un diseño típico de bonsái presenta madera con una textura rugosa, trozos de madera muerta y árboles con troncos huecos, todos destinados a resaltar el paso del tiempo y la naturaleza. Los bonsáis suelen exhibirse en otoño o después de que hayan perdido las hojas durante el invierno, para admirar sus ramas desnudas.
- Jardines japoneses tradicionales, como los jardines zen (jardines en bandeja)
- poesía japonesa
- Cerámica japonesa, como Hagi ware, Raku ware y kintsugi
- Ceremonia del té, mediante un estudio análogo de acción y entorno.

Una exploración japonesa contemporánea del concepto de wabi-sabi se puede encontrar en el influyente ensayo In Praise of Shadows de Jun'ichirō Tanizaki.

Uso en occidente

Wabi-sabi se ha empleado en el mundo occidental en una variedad de contextos, incluso en las artes, la tecnología, los medios y la salud mental, entre otros.

Las artes

Muchos diseñadores, escritores, poetas y artistas occidentales han utilizado los ideales wabi-sabi dentro de su trabajo en diversos grados, algunos consideran el concepto como un componente clave de su arte y otros lo usan solo mínimamente.

El diseñador Leonard Koren (nacido en 1948) publicó Wabi-Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos (1994) como un examen de wabi-sabi, contrastándolo con los ideales occidentales de belleza. Según Penelope Green, el libro de Koren posteriormente "se convirtió en un tema de conversación para una cultura derrochadora que busca la penitencia y una piedra de toque para diseñadores de todas las tendencias".

Históricamente, los conceptos de Wabi-sabi tuvieron una importancia extrema en el desarrollo de la cerámica de estudio occidental; Bernard Leach (1887–1979) estuvo profundamente influenciado por la estética y las técnicas japonesas, lo cual es evidente en su libro fundacional A Potter's Book.

También se considera que la obra del artista estadounidense John Connell (1940-2009) se centra en la idea de wabi-sabi; otros artistas que han empleado la idea incluyen al exartista de Stuckist y cineasta remodernista Jesse Richards (nacido en 1975), quien la emplea en casi todo su trabajo, junto con el concepto de mono no consciente.

Algunos haiku en español también adoptan la estética wabi-sabi en el estilo escrito, creando poemas sobrios y minimalistas que evocan la soledad y la fugacidad, como el "crepúsculo de otoño, la corona en la puerta o los ascensores en la puerta" de Nick Virgilio.

Tecnología

Durante la década de 1990, los desarrolladores de software de computadora tomaron prestado el concepto y lo emplearon en programación ágil y Wiki, utilizado para describir la aceptación de la imperfección continua de la programación de computadora producida a través de estos métodos.

Medios

El 16 de marzo de 2009, Marcel Theroux presentó "En busca de Wabi Sabi" en BBC Four, como parte de la temporada de programación Hidden Japan del canal, viajando por Japón tratando de comprender los gustos estéticos de su gente. Theroux comenzó representando cómicamente un desafío del libro Living Wabi Sabi de Taro Gold, pidiendo a los miembros del público en una calle de Tokio que describieran wabi-sabi, cuyos resultados mostraron que, tal como predijo Gold, "probablemente darán te encoges de hombros cortésmente y explicas que Wabi Sabi es simplemente inexplicable".

Salud mental

Wabi-sabi se ha evocado en un contexto de salud mental como un concepto útil para reducir el pensamiento perfeccionista.

Lo primero que debemos hacer es reconocer que nuestros pensamientos son poderosos. Si queremos adoptar una mentalidad más tolerante, debemos mirar nuestros pensamientos a lo largo del día y ver si estamos juzgando a los demás o incluso a nosotros mismos. Lo mejor que podemos hacer para detener este ciclo es comenzar a ver las imperfecciones como cosas que vale la pena aceptar. Podemos hacer esto a lo largo de nuestro día. Por ejemplo, supongamos que vas corriendo a la tienda y te encuentras juzgando la apariencia de la persona que te está mirando. Primero es importante darte cuenta de que tienes estos pensamientos y luego cambiarlos. Puede sonar como, “esta persona tiene muchas arrugas. Me pregunto qué tipo de vida vivieron o los recuerdos que tienen”. Veremos mucha más belleza en este mundo si podemos poner fin a nuestros juicios y aceptar que no existe la perfección.

A continuación, debemos practicar aceptar y amar a otras personas, con imperfecciones y todo. Porque una vez que hacemos esto, comenzamos a aceptarnos y amarnos a nosotros mismos. La aceptación radical de los demás y de nosotros mismos nos permitirá ver la belleza de nuestras vidas entre nuestros defectos o defectos percibidos.

También es importante recordar que la vida es impermanente y las cosas siempre están cambiando. Los planes cambian, nuestros caminos toman nuevos giros y si podemos entrenar nuestras mentes para ver la belleza en nuestra vida cotidiana, no importa en qué dirección nos dirigimos actualmente, sufriremos menos.

Y, por último, es importante recordar que está bien querer cambiar las cosas en nosotros mismos. Como seres humanos, es natural querer crecer y cambiar. Hay tantas cosas que están fuera de nuestro control, en qué familia nacemos, nuestra genética, nuestra salud a veces, etc. Pero siempre habrá cosas que no podemos cambiar, y es entonces cuando es importante aceptar esas cosas y eventualmente aprender a verlas como hermosas. Cuando implementamos la filosofía del Wabi-sabi, podemos comenzar a abrazar y amar nuestras imperfecciones y dejar de verlas como imperfecciones por completo.

Creo que es necesario abrazar nuestras imperfecciones para tener una vida feliz. Es importante aceptar todas nuestras deficiencias. Cuando implementemos esta aceptación radical o esta filosofía Wabi-sabi, veremos la vida con una lente más amable y amorosa. Y con esta lente, podemos aceptar nuestras imperfecciones y eventualmente aprender a amarlas.

Moda

Como no podía ser de otra manera, los primeros en trasladar el concepto de wabi sabi a las pasarelas parisinas fueron los propios japoneses. A principios de los años 80 una ola de diseñadores provenientes del país del sol naciente irrumpieron en Europa, contradiciendo los códigos tradicionales y redefiniendo las fronteras estéticas, hasta entonces dictadas por el viejo continente.

¿Los pioneros? Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, o Issey Miyake, que pusieron patas arribas los conceptos de belleza, femenidad y lujo. Todos comparten el gusto por lo inacabado, la decadencia y la transitoriedad. Y han dejado claro que, después de 30 años, siguen marcando las líneas más vanguardistas de las que beben el resto de las firmas.

En una entrevista para Vogue (1992), Kawakubo expresó: “Se da demasiada importancia a lo pulcritud, a las imágenes impecables. Los diseños que yo muestro no están terminados, expongo su construcción para indicar el valor de las cosas que son primitivas e imperfectas”.

La filosofía Wabi sabi está presente en nuestras vidas, aunque ni siquiera lo sepamos. Piensa, por ejemplo, en esos jeans rotos, usados, o en esa chupa de cuero, que jamás tirarías. Es la edad y el desgaste lo que los hace tan especiales. Cuentan una historia, un dónde y un cuándo. Tenemos un vínculo emocional, los sentimos vivas, los sentimos “nuestras”, y eso, solo se consigue con el paso del tiempo.

Esto, es un ejemplo de wabi sabi y las marcas lo saben. Es por ello, que en los últimos años el envejecimiento de prendas, de manera intencionada, (“stoned washing” o lavado a piedra) ha intentado imitar el mismo efecto.

El impacto de Japón en Occidente ha sido prodigioso, y hay pocos indicios de que esta influencia disminuya. Sin embargo, es de observar que mientras la filosofía zen que envuelve el mensaje de wabi sabi mantiene el esfuerzo y la disciplina como herramientas para conseguir la autenticidad, nosotros los occidentales, elegimos beneficiarnos de esa sabiduría y de su atractivo simplificando el camino.

Replicamos lo conceptos, copiamos las ideas, y mientras lo hacemos, no respetamos los principios subyacentes que los hicieron florecer. Queremos llegar a la meta, pero no siempre queremos andar el camino.

Decoración actual

Vemos como lo natural cobra vida en los espacios. Los objetos de madera sin tratamiento alguno ganan protagonismo. Se evitan los acabados lisos, brillantes o lacados.

La tendencia se acerca mucho al minimalismo, “menos es más”. La diferencia radica en los materiales y conjuntos que se crean. Los muebles envejecidos o revestimientos de paredes que traslucen el paso de los años, otorgan el efecto de imperfección que se busca. Lo artesanal, también cobra relevancia. Este se prefiere a lo industrializado.

Estas piezas se adaptan al estilo wabi sabi. Aldabas, manillería, tornillería y complementos con un aspecto oxidado natural combinan a la perfección. Basta con echar una mirada a su catálogo de productos para adicionar sus piezas a este tipo de proyectos.

El hormigón y la madera sin tratar revisten suelos o paredes. En cuanto al color, los tonos neutros, claros y pasando por el blanco componen la paleta. La idea es que se transmita calma, armonía y relajación. El color lo otorgan las plantas y artesanías elaboradas con materiales que se consiguen en el ambiente.

Los muebles tienen que ser atemporales. Líneas sencillas y cortes clásicos sin ostentaciones. La idea es que las habitaciones tengan equilibrio. Que sean realistas y ayuden a conectarse espiritualmente con el entorno.

Fuentes originales de los artículos

Historia de las artes plásticas en Japón

- “Grandes civilizaciones de la Antigüedad: Japón”, por Pablo Muñoz Casado, del GR.U.P.O., S.A. 2001.
- https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/8913-mono-no-aware-la-gentil-tristeza-de-las-cosas.html
- https://www.rekihaku.ac.jp/english/outline/publication/rekihaku/121/witness.html
- https://digventures.com/2015/02/haniwa-death-cult-pottery-with-personality/
- https://es.wikipedia.org/wiki/Sala_Principal_(budismo_japon%C3%A9s)
- https://www.onmarkproductions.com/html/miroku.shtml
- https://es.wikipedia.org/wiki/Mokoshi
- https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sho_Kannon_Yakushiji.JPG
- https://es.frwiki.wiki/wiki/K%C5%8Dmy%C5%8D_(imp%C3%A9ratrice)
- https://es.wikipedia.org/wiki/K%C5%ABkai
- https://www.japan-guide.com/e/e3923.html
- https://es.wikipedia.org/wiki/Mandala
- https://www.facebook.com/worldofsamurai/posts/buke-zukuri-or-buke-yashiki-the-samurai-houseafter-the-kamakura-period-japanese-/782334401893594/
- https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/murasaki.htm
- https://es.wikipedia.org/wiki/Ginkaku-ji
- https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/06/06/arts/openings-in-tokyo/winds-suiboku-ga-hasegawa-tohaku-sesshu/
- https://www.scarva.com/en/AMACO-PC-30-Temmoku/m-5932.aspx
- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/65417
- https://es.wikipedia.org/wiki/Sen_no_Riky%C5%AB
- https://www.hoyesarte.com/literatura/poesia/poemas-para-la-vida-haikus-de-basho_275710/
- https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mujer-sentada-en-una-veranda/13917a53-4c1c-48b0-ac8e-acccf1a9210f
- https://web-japan.org/trends/es/fashion/fas201910_hokusai_es.html

La ceramica y porcelana japonesa

- https://en.wikipedia.org/wiki/Shigaraki_ware
- https://www.pref.aichi.jp/sangyoshinko/densan/101.html
- https://kogeijapan.com/locale/ja_JP/amakusatojiki/
- https://agano-spot.com/archives/specialty/502
- https://japaneseclass.jp/trends/about/%E5%9B%A0%E4%B9%85%E5%B1%B1%E7%84%BC
- https://kogeijapan.com/locale/ja_JP/iwamiyaki/
- https://gotsu-kanko.jp/iwami
- https://www.crossroadfukuoka.jp/traditionalcrafts/jpcraft/crafts/koishiwarayaki/
- https://etchuya.com/chawan_kosobe_annan.html
- https://antique-tantra.com/%e5%8f%a4%e6%9b%bd%e9%83%a8%e7%84%bc%e3%80%80%e6%b5%b7%e8%80%81%e5%b0%8f%e7%9a%bf%e3%80%805%e6%9e%9a%e3%80%80%e5%a4%a7%e9%98%aa%e9%ab%98%e6%a7%bb%e5%8f%a4%e6%9b%bd%e9%83%a8%e7%84%bc/
- https://tokushima-bussan.com/crafts/otaniyaki/
- https://www.rekihaku.otsu.shiga.jp/db/jiten/data/206.html
- http://www.jtco.or.jp/japanese-crafts/?act=detail&id=242&p=9&c=2
- http://www.kotoyaki.com/1211_html/nakagawa.html

La cerámica vidriada

- https://es.wikipedia.org/wiki/Cer%C3%A1mica_vidriada
- https://touroji.com/technique/nigoshidenogihou.html
- https://touroji.com/technique/setoguronogihou.html
- https://en.wikipedia.org/wiki/Tenmoku

- https://touroji.com/technique/tetsuyuutouki.html

Objetos relevantes de la cerámica y porcelana japonesa

- https://teapedia.org/en/Chaire
- http://verdure.tyanoyu.net/hutaoki_take.html
- https://www.honjien.co.jp/shopdetail/000000006441/
- https://en.wikipedia.org/wiki/Hibachi
- https://www.teadogu.com/kensui.html
- https://www.tyadougu.com/topics/new-tyadougu-20160830.html

Shohekiga

- https://www.art-it.asia/u/HaraMuseum/bion2fcrmtcyebdzgmel
- https://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%9A%9C%E5%A3%81%E7%94%BB
- https://www.hibiki-an.com/newsletters/Newsletter131208.html

Suiboku-ga

- https://www.japanese-wiki-corpus.org/culture/Suiboku-ga.html
- https://www.japantimes.co.jp/culture/2019/03/26/arts/openings-outside-tokyo/hasegawa-tohaku-suiboku-ga/
- https://royumi-world.com/2021/02/16/suiboku-ga-sumi-e/

Maki-e

- https://es.wikipedia.org/wiki/Maki-e
- https://www.iguanasell.es/blogs/news/maki-e
- http://elpajareteorquidiado.blogspot.com/2014/10/el-maki-e-guia-elemental.html

Namban Byou

- Los "Namban Byobu" de Japón (unas pinturas con temas occidentales) http://institucional.us.es/revistas/arte/02/05%20garcia%20gutierrez.pdf
- https://es.wikipedia.org/wiki/Nanban

Ukiyo-e

- El grabado japonés Ukiyo-e. La colección de arte oriental de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría en Sevilla. David Almazán Tomás: https://www.realacademiabellasartessevilla.com/wp-content/uploads/2017/01/D.-David-Almazan-Tomas.pdf
- https://es.wikipedia.org/wiki/Formatos_del_ukiyo-e
- https://artflow-jp.com/ukiyoe-genre/

Ukiyo-zoshi

- https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-45-1

El Yamato-e

- https://hmong.es/wiki/Yamato-e
- https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%A7%E5%92%8C%E7%B5%B5

Castillos de Japón

- https://es.wikipedia.org/wiki/100_notables_castillos_de_Jap%C3%B3n

El estilo arquitectónico Tenjiku-yo (Daibutsu-yo) y el Setchūyō

- https://es.wikipedia.org/wiki/Daibutsuy%C5%8D
- https://en.wikipedia.org/wiki/Setch%C5%ABy%C5%8D
- https://doyouknowjapan.com/architecture/temple/

La Sala Principal

- https://es.wikipedia.org/wiki/Shichid%C5%8D_garan
- https://es.wikipedia.org/wiki/Sala_Principal_(budismo_japon%C3%A9s)

Las pagodas japonesas

- https://es.wikipedia.org/wiki/Pagoda_japonesa#:~:text=%E2%80%8B%20La%20pagoda%20m%C3%A1s%20antigua,al%20T%C5%8D%2Dji%2C%20Kioto.

Shinden-zukuri

- http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2011/04/conceptos-de-arquitectura-japonesa-ii.html
- https://es.wikipedia.org/wiki/Shinden-zukuri
- https://muza-chan.net/japan/index.php/blog/buke-zukuri-samurai-house

Tsukiya-zukuri

- https://academia-lab.com/enciclopedia/sukiya-zukuri/

El estilo arquitectónico Zen

- https://discover.hubpages.com/education/Zen-Style-Medieval-Japanese-Architecture

Dogu

- https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%9C%9F%E5%81%B6
- https://www.lineaesoterica.com/dogu-japoneses/

Dotaku

- https://smarthistory.org/dotaku-ritual-bells/
- https://hmong.es/wiki/Dotaku
- https://musicaparaver.org/instrumentos/1898https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-archaeological-journal/article/making-sense-of-the-transformation-of-religious-practices-a-critical-longterm-perspective-from-pre-and-protohistoric-japan/1F8CDF546E82771651581603D6DEE9C3
- https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-archaeological-journal/article/making-sense-of-the-transformation-of-religious-practices-a-critical-longterm-perspective-from-pre-and-protohistoric-japan/1F8CDF546E82771651581603D6DEE9C3
- https://www.metmuseum.org
- https://www.rekihaku.ac.jp/english/outline/publication/rekihaku/121/witness.html

Haniwa

- https://hmong.es/wiki/Haniwa
- https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%9F%B4%E8%BC%AA

Los jardines karesansui

- http://revistacultural.ecosdeasia.com/karesansui/

Wabi-sabi

- https://en.wikipedia.org/wiki/Wabi-sabi
- https://emiliotortajadasl.com/estilo-wabi-sabi-hallar-arte-en-las-imperfecciones/
- https://www.psychologytoday.com/es/blog/por-que-deberias-adoptar-la-filosofia-japonesa-de-wabi-sabi
- https://www.neo2.com/wabi-sabi-la-belleza-de-la-imperfeccion/

Kirikane

- https://bfjaawards.com/es/pages/34548-kirikane--britannica-online-encyclopedia
- https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%88%AA%E9%87%91

Kanshitsu-zukuri

- https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/kanshitsu.htm
- https://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B9%BE%E6%BC%86%E9%80%A0

Las máscaras japonesas

- https://japaneseonimasks.com/blogs/magazine/japanese-masks-18-types-story-of-every-japanese-mask